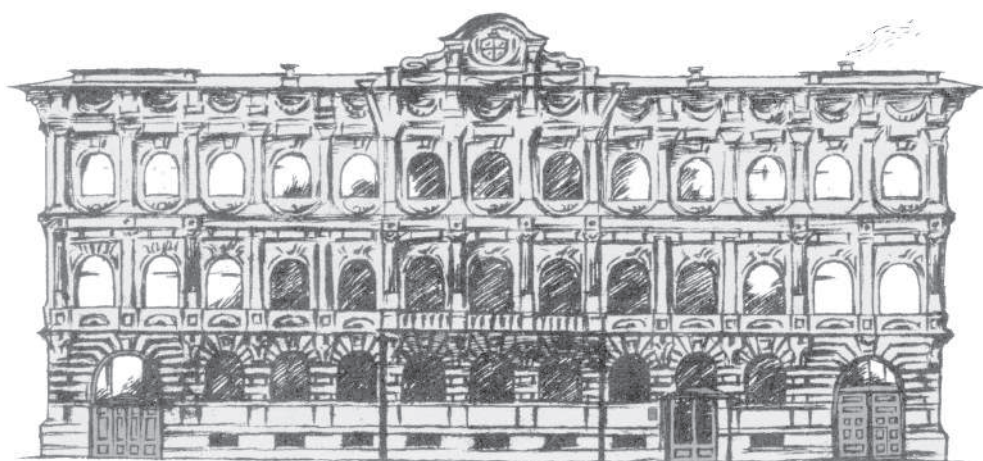


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 2 (53) / 2026



*Санкт-Петербург
2026*

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.

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

Н. А. Брагинская — доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская
государственная консерватория имени А. Н. Римского-Корсакова

Т. В. Букина — доктор искусствоведения, доцент, Академия Русского балета имени
А. Я. Вагановой; ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств

С. М. Грачева — доктор искусствоведения,
Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина

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

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

- З. М. Гусейнова. Последние статьи В. Ф. Одоевского о церковном пении 9
- С. В. Петрова, Н. А. Брагинская. Композитор Леокадия Кашперова (1872–1940): панорама жанров творчества в художественном контексте времени 26
- М. А. Ладыгина. Ангельская песнь, хрупкий Младенец и вечно женственное (рождественские хоровые циклы Бенджамина Бриттена и Джона Тавенера) 49
- Н. А. Петрусева, И. В. Коровин. «Trio Fluido» Хельмута Лахенмана: диалектика «звуковых фигур» и «возникающих» шумовых тонов 80
- Чжао Лои. Дьёрдь Лигети и Ференц Лист: новые грани романтической виртуозности 92

Музыкальный театр

- А. П. Груцынова. Осколок несбывшегося: пантомима «Сапфировое кольцо» (1891) 105

Драматический театр

- А. Н. Мишурина. Первая «Турандот» в России: спектакль «Принцесса Турандот» Ф. Ф. Комиссаржевского 133
- А. Ю. Ряпосов. Спектакль В. В. Люце «Лгун» (Готедр имени А. С. Пушкина, 1940): комедия Карло Гольдони «на ковре традиционализма» 144
- Ван Чжунсин. Типология ролей как ключевая проблема поэтики китайского классического театра 164

Фольклор

- И. Б. Теплова, А. А. Авдеева. Весенние обходы дворов в костромском Поунжье: по материалам современных фольклорных экспедиций 181
- С. В. Кучепатова. Немецкие детские вечерние молитвы и погребальные песни 198

Изобразительное искусство

- А. С. Лисицына. Загадка Феррари: в чем ошиблись биографы? 220
- Л. Ю. Келим, И. Ф. Кузнецова. Художественная техника и технология картин Н. К. Рериха из коллекции Государственного музея Востока 239

- Информация для авторов 254

Contents

Research

Music

- Z. Guseinova.* Vladimir Odoyevsky's Last Articles on Church Singing 9
- S. Petrova, N. Braginskaya.* Composer Leokadiya Kashperova (1872–1940):
A Panorama of Creative Genres in the Artistic Context of the Time26
- M. Ladygina.* The Christmas Choral Cycles by Benjamin Britten
and John Tavener: Angelic Song, Fragile Infant, and Eternal Feminine.....49
- N. Petruseva, I. Korovin.* The *Trio Fluido* by Helmut Lachenmann: The Dialectic
of Sound Figures and Emerging Noise Tones.....80
- Chzhao Loi.* György Ligeti and Franz Liszt:
Expanding the Boundaries of Romantic Virtuosity92

Musical Theatre

- A. Grutsynova.* A Shard of The Lost Future:
The Pantomime *The Sapphire Necklace* (1891) 105

Dramatic Theatre

- A. Mishurinskaya.* The first *Turandot* in Russia:
The Production of *Princess Turandot* by Fedor Komissarzhevsky 133
- A. Ryaposov.* Vladimir Lyutse's Production of *The Liar*
(Pushkin State Academic Drama Theatre, 1940):
Carlo Goldoni's Comedy on the Foundation of Traditionalism 144
- Wang Zhongxing.* The Role Typology as a Central Problem
in the Poetics of Chinese Classical Theatre 164

Folklore

- I. Teplova, A. Avdeeva.* Spring Rounds of Courtyards in The Kostroma Pounzhye
Region: Based on Materials from Modern Folklore Expeditions..... 181
- S. Kuchepatova.* German Children's Bedtime Prayers and Funeral Songs 198

Fine Art

- A. Lisitsyna.* The Ferrari Enigma: Mistaken Identity220
- L. Kelim, I. Kuznetsova.* Artistic Techniques and Technologies of the Paintings
by Nikolay Roerich from the Collection of the State Museum of Oriental Arts239

№ 2 / 2026

ИССЛЕДОВАНИЯ

Последние статьи В. Ф. Одоевского о церковном пении *К 180-летию Императорского археологического общества*

ГУСЕЙНОВА ЗИВАР МАХМУДОВНА

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории русской музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

E-mail: zivar-g@mail.ru

Аннотация

Предметом рассмотрения стали две статьи видного музыковеда, исследователя в области древнерусской музыки князя В. Ф. Одоевского (1804—1869). Они предназначались для прочтения в качестве докладов на Первом Археологическом съезде, проходившем в Москве с 16 по 28 марта 1869 года. Программа данного научного форума предполагала выступления ученых разных областей (архитектура, живопись и др.), в том числе — древнерусской музыки. К сожалению, В. Ф. Одоевский скончался незадолго до начала работы съезда, тексты докладов были прочитаны его коллегами, а позднее опубликованы в «Трудах Первого Археологического съезда». В своих последних работах Одоевский выделяет важные теоретические проблемы, во многом подводящие итог его длительной научной деятельности. В Приложении к статье приведен круг вопросов, которые были запланированы для обсуждения на съезде.

Ключевые слова

В. Ф. Одоевский, Первый Археологический съезд, древнерусское пение, статья.

Для цитирования

Гусейнова З. М. Последние статьи В. Ф. Одоевского о церковном пении // Временник Zubovskogo instituta. 2026. Вып. 2 (53). С. 9—25.

Vladimir Odoyevsky's Last Articles on Church Singing *On the 180th Anniversary of The Imperial Russian Archaeological Society*

GUSEINOVA ZIVAR M.

Doctor (Art Criticism), Professor, Head of the Department of Russian Music History, Saint Petersburg Conservatory Named After N. A. Rimsky-Korsakov; Leading Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: zivar-g@mail.ru

Abstract

The subject of this review are two articles by Prince Vladimir Odoyevsky (1804–1869), a prominent musicologist and researcher in the field of ancient Russian music. These articles were intended to be read as reports at the First Archaeological Congress held in Moscow from March 16 to March 28, 1869. The program of the scientific forum included presentations by scientists from various fields (architecture, painting, etc.), including ancient Russian music. Unfortunately, Vladimir Odoyevsky passed away shortly before the Congress began, and the texts of his papers were read by his colleagues and later published in the Proceedings of the First Archaeological Congress. In his final works, Odoyevsky highlighted important theoretical issues that summarized his long-standing scientific contributions. The Appendix to the article contains a list of issues that were planned to be discussed at the Congress.

Keywords

Vladimir Odoyevsky, First Archaeological Congress, Old Russian Singing, article.

Выдающийся писатель, ученый и критик, основоположник отечественного музыкознания Владимир Федорович Одоевский (1804–1869) сыграл важную роль в истории науки. Исследователь отмечает: «...наиболее важное место в его деятельности, особенно в последний, московский период жизни, составляли изыскания в области древнерусского певческого искусства. Именно Одоевский первым опубликовал статьи о „теории нашей древней мелодии и гармонии“. Ему удалось обобщить все достижения европейской музыкально-теоретической мысли предшествующих веков и применить их на русской почве»¹.

Одоевский свои последние научные работы подготовил в 1869 году; они предназначались для выступления на Первом Археологическом съезде, проходившем в Москве весной 1869 года. В Дневнике² в январских записях 1869 года В. Ф. Одоевский несколько раз упоминает подготовку к съезду. 31 января он отмечает: «Д. В. Разумовский — толковали об Археологических вопросах Съезда — разобрались, на какой кому приготовить ответы»³. Подарил ему рукописный крюковой сборник, которого почерк весьма по-

¹ Шевцова О. Б. Наука о церковном пении в трудах князя В. Ф. Одоевского: опыт реконструкции: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2012. С. 3.

² Первое издание Дневника осуществлено в 1935 году: *Одоевский В. Ф.* «Текущая хроника и особые происшествия». Дневник 1859–1869 гг. // Литературное наследство. Т. 22–24. М.: Журнально-газетное объединение, 1935. С. 79–308.

³ Д. В. Разумовским были высоко оценены работы В. Ф. Одоевского, в частности, он пишет: «...деятельность кн. Одоевского, за исключением времени на исполнение служебных обязанностей, исключительно посвящена была разным, довольно многосложным работам над теорией русской церковной музыки и пения» (Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / Сост.: А. А. Наумов, М. П. Рахманова; вступ. статья, подгот. текста и коммент.: М. П. Рахманова. М.: Языки русской культуры, 2002. С. 46).

хож на рукописи Мезенца¹, — Щуровский², с которым толковали о гласах»³. Уже после кончины Одоевского эти материалы были опубликованы в «Трудах Первого Археологического съезда»⁴.

Как известно, в XIX столетии вопросы древнерусского певческого искусства обсуждались достаточно широко. Издание статей и исследований, нотные публикации, собирание и описание нотированных рукописей, изучение выдающихся памятников становилось делом общественным. Более того, церковное пение вошло в общее понятие археологии, где оно рассматривалось как часть всего наследия наряду с живописью, архитектурой, памятниками материальной культуры. Само сохранившееся певческое искусство определялось как «музыкальная археология» (по терминологии В. Ф. Одоевского), что в соответствии с современным нам объяснением представляет собой «раздел музыковедения, изучающий музыкальную культуру Древнего мира и Средних веков по памятникам материальной культуры»⁵. Основные проблемы данного научного направления включались в работу Археологических съездов, проходивших в России в 1869—1911 годах. Идея их проведения «(по

¹ *Александр Мезенец (Стремоухов)* (начало XVII века — после 1667) — монах звенигородского Саввина-Сторожевского монастыря, музыкальный теоретик, справщик книг богослужебного знаменного пения, один из авторов, составитель и редактор трактата «Извещение о согласнейших пометах» (изд.: *Смоленский С. В. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца*. Казань: Тип. Имп. Университета и типо-лит. Н. Данилова, 1888).

² *Петр Андреевич Щуровский* (1850—1908) — пианист, композитор, дирижер; учился в Московской консерватории в классах А. И. Дюбюка и П. И. Чайковского.

³ Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2005. В прим. 529 к Дневнику в данном издании указывается: «Первый Археологический съезд проходил в Москве с 16 по 28 марта 1869. Одоевского в это время уже не было в живых, однако он успел приготовить для выступления на съезде три материала и вместе с Д. В. Разумовским разработал специальные вопросы, в соответствии с которыми участники съезда должны были обсуждать проблематику музыкального искусства. Упомянутые три материала были опубликованы посмертно в Трудах Первого Археологического съезда» (Там же. С. 304—305).

⁴ К 1869 году относятся также работы В. Ф. Одоевского: 1. «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами» (Труды Первого Археологического съезда в Москве. 1869 / Изд. под ред. гр. А. С. Уварова: В 2 т. М.: Синодальная тип., 1871. Т. 1. С. 484—491). 2. отдельные комментарии к публикации писем М. И. Глинки к К. А. Булгакову в журнале «Русский архив» (1869. № 12. Стб. 341—380). Данная публикация со вступлением и примечаниями была подготовлена к печати литератором М. Н. Лонгиновым, сотрудником изданий «Русский архив», «Русская старина» и других, но несколько дополнительных комментариев выполнены В. Ф. Одоевским (в публикации данных писем они сопровождаются ремарками «К. В. О.» — Князь Владимир Одоевский). Отдельно данные комментарии были опубликованы: [*Одоевский В. Ф.*] Заметки к письмам М. И. Глинки с примечаниями М. Н. Логинова — для «Русского архива» П. И. Бартенева — 1868 // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. С. 368—371.

⁵ *Мешкерис В. А.* Музыкальная археология // Большая российская энциклопедия: В 30 т. М.: Большая Российская энциклопедия, 2015. Т. 21. С. 407.



Ил. 1. Памятная медаль Первого Археологического съезда

примеру ведущих европейских стран) была высказана в 1864 г. председателем Московского археологического общества гр. А. С. Уваровым. <...> Археологические съезды (как и Археологические общества) находились в ведомстве Министерства народного просвещения, утвердившего в 1868 г. правила их проведения»¹. По результатам работы съездов публиковались «Труды» — тексты докладов и сообщений. Исследователь отмечает: «Самостоятельную ценность имеет опубликованное наследие — более 40 томов „Трудов“ Съездов и их Предварительных комитетов составляют золотой фонд дореволюционной археологии. В них опубликованы многие этапные работы классиков отечественной археологии и представителей других гуманитарных дисциплин»².

В работе Первого Археологического съезда, в честь которого была выпущена памятная медаль (ил. 1)³, принимали участие видные ученые из разных регионов России — всего 130 человек, среди которых — П. П. Вяземский, И. Е. Забелин, М. П. Погодин, И. И. Срезневский, С. М. Соловьев, а также известные музыканты: Н. Г. Рубинштейн, Н. Д. Кашкин, Д. В. Разумовский, П. А. Воротников, Г. А. Ларош и др.⁴ Участником съезда должен был стать

¹ Баталов А. Л. Археологические съезды // Православная энциклопедия. М: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2008. Т. 3. С. 501.

² Серых Д. В. Всероссийские археологические съезды как форма организации отечественной археологической науки во второй половине XIX — начале XX вв. Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.06. Самара, 2005. С. 4.

³ Описание медали: «Вследствие утвержденных правил Съезда Председатель Предварительного Комитета гр. А. С. Уваров представил Господину Министру народного просвещения проект медали в память первого Археологического Съезда в России <...>. На лицевой стороне представлен вид Кремля из Замоскворечья, а на обороте, в венке из лавровых и дубовых листьев, стоит пятистрочная надпись славянскими буквами: „В память первого русского Археологического Съезда в Москве“. Внизу под венком: 1869» (Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 1. С. XIV).

⁴ Полный список членов и участников съезда см.: Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 1. С. XXVII—XXVIII.

и В. Ф. Одоевский, но, к глубокому сожалению, он скончался незадолго до открытия — 7 февраля 1869 года (съезд начал работу 16 марта этого года). Имя ученого неоднократно упоминается на страницах «Трудов Первого Археологического съезда» — в публикациях его статей и в ссылках его коллег, в первую очередь Д. В. Разумовского.

Работа съезда была задумана и осуществлена масштабно, она имела широкий научный резонанс. Среди «Вопросов, предложенных к обсуждению на Съезде», были «Общие», в том числе «Точнейшее определение метода и приемов в исследовании памятников», «Архивы» и др.¹, а также «частные»², где наряду с «Археологией доисторической», «Археологией русской» и другими направлениями поднимаются вопросы древнерусской музыки³. Пункт 63 данного перечня вопросов гласит: «К числу важнейших и наименее исследованных археологических предметов принадлежат: наше церковное пение, а равно и наши мирские напевы. Важное место, занимаемое песнопениями в богослужении, с другой стороны — соприсутствие напевов во всех почти явлениях русского быта, указывают на значение вопросов, принадлежащих к этому отделу русской археологии»⁴. И далее объясняется: «В деле музыкальной археологии — более трудностей, нежели во всех других археологических предметах. Тому причиной: скудость тех теоретических указаний относительно нашего древнего пения, какие мы доныне находим лишь в сборниках Александра Мезенца и Тихона Макариевского, и еще в весьма немногих уцелевших рукописях по этой части; за исключением синодского издания нот вовсе печатных нотных памятников церковного пения, изданных сообразно с требованиями науки. По части же мирского пения поражает отсутствие верно записанных народных напевов и, напротив, даже некоторое изобилие напечатанных напевов, искаженных западною примесью людьми, вовсе не разъяснившими себе тех условий, без соблюдения которых русский напев перестает быть русским»⁵.

Одним из заседаний съезда руководил директор Московской консерватории Н. Г. Рубинштейн, который, в частности, сказал: «На мою долю выпала

¹ Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 1. С. XV.

² Там же.

³ Обозначенные аспекты затрагиваются в работе Д. В. Смирнова, который уделяет преимущественное внимание вопросам фольклора (*Смирнов Д. В.* Первый археологический съезд о проблемах церковного православного пения и народного музыкального творчества // *Фундаментальные исследования.* 2013. № 11 (часть 2). С. 346–350. URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=33127> (дата обращения: 02.12.2025)). В нашей работе для рассмотрения выделены проблемы церковно-певческого искусства.

⁴ Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 1. С. XXIII.

⁵ Там же. С. XXIII–XXIV. Данные позиции изложены в пункте 63. Следующий пункт 64 «вопросов частных», в котором подробно рассматриваются вопросы «музыкальной археологии», приведен в Приложении к нашей статье.

честь председательствовать в настоящем заседании. Эта честь досталась мне вследствие происшествия, одинаково для всех нас прискорбного — смерти незабвенного князя В. Ф. Одоевского. Ему по праву принадлежало это место между специалистами по музыкальному делу. Он всех более занимался музыкальной археологией вообще и древней русской музыкой в особенности. Им, при содействии нашего достопочтенного сочлена Д. В. Разумовского, поставлены все вопросы по нашему музыкальному отделению. Надо сознаться, что эти вопросы лишь при содействии покойного князя Владимира Федоровича могли быть приведены в совершенную ясность и получить удовлетворительное и точное разрешение. <...> Я должен прибавить, что по кончине князя память о нем будет навсегда служить для молодых людей поощрением к музыкальным занятиям, так много им любимым. Богатая библиотека князя, состоящая из древних музыкальных рукописей, из сочинений о музыке и из музыкальных инструментов, поступает по воле супруги покойного княгини О. С. Одоевской в Московскую Консерваторию¹. Этим возлагается на нее нравственная обязанность продолжать дело бывшего почетного члена Русского музыкального Общества князя В. Ф. Одоевского. <...> Мои товарищи по Консерватории и я, проникнутые глубоким уважением и сочувствием к трудам по искусству вообще, искусству же отечественному в особенности, употребим с нашей стороны все усилия, чтобы дело, начатое столь блистательно князем Владимиром Федоровичем, дело, стоившее ему столь многолетних усиленных трудов, не остановилось и не заглохло, а шло постоянно вперед и стало бы для него, первого и неутомимого деятеля, вечным памятником в потомстве»². Среди публикаций «Трудов» есть и материал Д. В. Разумовского «Музыкальная деятельность К[нязя] В. Ф. Одоевского»³.

Учитывая предназначенность докладов для прочтения на Археологическом съезде, Одоевский избрал для изложения своих взглядов лаконичную, почти тезисную форму с минимумом примеров и цитат. В этих текстах, созданных незадолго до смерти, ученый словно кратко суммирует собственные позиции по ключевым, хотя отнюдь не всем вопросам церковного пения. Именно выбранные для обсуждения аспекты полагались им как наиболее актуальные для его времени.

¹ О. Б. Шевцова пишет: «По завещанию вдовы Одоевского, переданные ею в Консерваторию и Московский Публичный и Румянцевский музей (ныне РГБ) нотные и рукописные материалы могли стать доступными только через 50 лет после смерти князя, то есть в 1919 г.» (Шевцова О. Б. Архивные материалы В. Ф. Одоевского: Общий обзор. Ф. 210 и 380 РГБ // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 31. С. 126–127).

² Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 1. С. CXI–CXII.

³ Труды Первого Археологического съезда в Москве. 1869 / Изд. под ред. гр. А. С. Уварова: В 2 т. М.: Синодальная тип., 1871. Т. 2. С. 436–438.

Две небольшие статьи В. Ф. Одоевского представляют собой «краткие заметки», во-первых, относительно собственно древнерусского церковного пения, во-вторых, касающихся особенностей гласовой системы. Обе они отражают современное ученому состояние науки о церковном пении, в которых наряду с очевидно достоверными сведениями присутствуют и проблемные. Рассмотрим подробнее данные статьи¹.

Первая статья Одоевского — «Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения»². Для Одоевского значимо рассмотрение древнерусских распевов не только в певческом, но также церковном (как часть богослужения) и археологическом (как часть исторической науки, изучающей прошлое по сохранившимся материалам) аспектах. В первом случае важна обусловленность распевов их функцией «озвучивания» слова, во втором — обязательность условия исторически достоверного материала. Например, исторически обосновывая происхождение русских распевов, ученый подчеркивает, что осмогласие вошло «в русское пение не через Амвросия Медиоланского³, но, как полагают, чрез Иоанна Дамасского (Дамаскина)»⁴.

Основной тезис статьи заключается в том, что, по мнению ученого, «Русское церковное пение не есть собственно музыка <...> оно <...> есть часть музыки <...> отнюдь не все существующие ныне музыкальные правила или, точнее, обычаи могут к нему примениться»⁵. Одоевский разделяет понятия «церковное пение» и «музыка», имея в виду классическую европейскую музыку, в значительной мере повлиявшую на гармонизацию древнерусских напевов. Поэтому В. Ф. Одоевский выделяет для рассмотрения в своей статье два основных момента: особенности мелодики знаменного распева (он обозначен ученым как пункт «А») и ее гармонизации (пункт «В»). В конце статьи Одоевский суммарно излагает свои позиции, обобщая сделанные наблюдения.

При рассмотрении позиций пункта «А» образцами для ученого стали пять певческих книг Синодального издания, нотированных киевской нотой, первая публикация которых датируется 1772 годом. Одоевский счита-

¹ О статьях также см.: *Шевцова О. Б.* Князь В. Ф. Одоевский как исследователь древнерусского церковно-певческого искусства // Вестник ПСТГУ. Серия V: Музыкальное искусство христианского мира. 2008. Вып. 1 (2). С. 44–67.

² Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 2. С. 476–480.

³ *Амвросий Медиоланский, святитель* (ок. 340–397) — миланский епископ, проповедник, богослов и поэт. Ему приписывают авторство ряда гимнов, в том числе знаменитого «Te Deum laudamus» («Тебя, Бога, хвалим»). Свят. Амвросия считают также создателем особого, отличающегося от римского «амвросианского обряда» и его музыкального оформления («амвросианское пение»).

⁴ *Иоанн Дамаскин, преподобный* (ок. 675 — ок. 753) — один из Отцов Церкви, богослов, философ и гимнограф. Его называют одним из создателей жанра канона, реформаторов богослужебной поэзии и музыки.

⁵ Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 2. С. 476.

ет их единственными, где сохранены древние напевы. Ученый не обращается к рукописным материалам, и подлинные певческие манускрипты им упоминаются только в отдельных случаях, например, когда речь идет о том, что в знаменном распеве нет скачков больше чем на кварту («В древних наших рукописях о музыке (XVI и XVII веков) эта особенность даже выговорена, как основное правило»)¹, или при выделении особенностей гармонизации («Подобная же, но еще более простая гармонизация (и притом лишь трехголосная) сохранилась в рукописи Тихона Макарьевского (дидаскала XVII века)»)².

Одоевский демонстрирует хорошее знание как собственно русского материала, ссылаясь, например, на труды митрополита Евгения (Болховитинова) (Евгений) или Д. В. Разумовского (Разумовский), так и европейских источников. Одоевский привлекает их для обоснования своих позиций или при сравнении «латинской» и русской традиций. Например, он приводит европейскую терминологию при обозначении определенных явлений: при раскрытии церковного осмогласия он в качестве уточнения использует термин «*Kirchen-Tonarten*»³; при анализе русской гармонизации указывает на близость с одним из образцов в работе известного австрийского композитора и музыковеда И. Г. Альбрехтсбергера (1736—1809) (Albrechtsberger)⁴.

Одоевским проделан тщательный анализ («из строки в строку», по его выражению) распевов, позволивший сделать важные заключения относительно их особенностей. Ученый отмечает как основополагающую для древнерусского пения систему осмогласия, выделяет тетрахорд как структурную единицу знаменного звукоряда, очерчивая три тетрахорда и называя их «параллельными» (вероятно, одинаковыми по строению):

Соль, Ля, Си, До.

До, Ре, Ми, Фа.

Фа, Соль, Ля, Си бемоль.

Данный принцип отличается от сложившегося в теории музыки XVII века рассмотрения звукоряда, основанного на системе не тетрахордов, а трихордов. Она была заложена в текстах древнерусских музыкально-теоретических документов (например, в руководстве середины XVII века «Указ о

¹ Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 2. С. 477.

² Там же. С. 478.

³ *Kirchentonarten* — церковные лады, церковные тоны (нем.).

⁴ *Albrechtsberger I. G. Sämmtliche Schriften über Generalbass, Harmonielehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*. Wien: T. Haslinger, 1838. Bd. 3. Одоевский даже приводит прямое указание: «1. General Bass und Harmonie Lehre § 84 p. 143 et sqq. Под названием: Harmonie ohne wohlklingende quarta (senza quarta consonante)» (Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 2. С. 478). В тексте ошибочно указано «Gernal...».

подметках»¹) и представлена, в частности, в работах С. В. Смоленского². К тому же Одоевским установлен 10-ступенный звукоряд (Соль малой октавы — Си бемоль первой октавы) вместо традиционного 12-ступенного, где верхний звук — Ре второй октавы. Строение, выведенное в статье Одоевского, не случайно, оно основывается на реальном звучании напевов, где кварта рассматривается и как максимальная величина возможного скачка в мелодии, и как характерный диапазон распевов знаков вообще.

Пункт «В» статьи Одоевского, посвященный вопросам гармонизации церковных напевов, раскрывает однозначную позицию ученого как противника привнесения элементов западноевропейской музыки.

Главной задачей церковных песнопений ученый считает отчетливое произнесение слов, поскольку не слова подчиняются мелодии, а, напротив, мелодия — словам. Одоевский поясняет: «Оттого отцы Церкви нашей называют церковное пение не музыкой, а словесною мелодиею. (См.: Рассуждение о богослужбном пении митрополита Евгения)»³.

Одоевский подчеркивает отличия русского богослужения от латинского, в частности, тем, что в нем отсутствует «*Stille messe — messe basse*», то есть простая месса (без музыкального сопровождения). В русской церкви не применяется звучание музыки без слов, в практике не используются «приватные молитвенники» и проч. Одоевский выделяет роль клироса как руководителя всех предстоящих и выполняющего важную богослужбную функцию.

Главное, по мысли ученого, в церковном пении — не звучание само по себе, а озвученное слово, все певцы должны одновременно выговаривать слова. Отсюда проистекает важнейшее условие невозможности применения контрапункта и всех его приемов, где разновременное звучание текста наруша-

¹ См., например, рукопись 2-й половины XVII века Российской государственной библиотеки (далее — РГБ). Ф. 379. № 1. Подробнее см.: Гусейнова З. М. Исторические и теоретические сведения в «Указе о подметках» (по списку РГБ ф. 379 № 1) // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2020. Вып. 38. С. 36—50.

² Смоленский С. В. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. С. 52—53.

³ Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 2. С. 477. Одоевский ссылается на уже упомянутую работу митр. Евгения (Болховитина). Ее автор пишет: «...в наши времена принимались за сочинение песносложений Грекороссийской Церкви и многие иностранные капельмейстеры, каковы, например, Галуппи, Керцелли, Димлер и славный капельмейстер Сарти. <...> Кажется они хотели более удивлять слушателей концертной симфонией, нежели трогать сердца благочестивой *словесной мелодией*, и часто при песносложениях их церковь более походит на итальянскую оперу, нежели на дом благоговейного молитвословия ко Всевышнему» (Евгений, митр. (Болховитин). Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужбном пении, и особенно о пении российской церкви: С нужными примечаниями на оное и с присовокуплением другого краткого рассуждения о том, что алтарные украшения нашей церкви сходны с древними. Оба читанные в публичных собраниях. СПб.: печ. при Святейшем Синоде, 1804. С. 16—17, сноска 36).

ет главную его цель¹. В качестве образцовых гармонизаций Одоевский ссылается на опусы Тихона Макарьевского², а среди современников — на гармонизации Н. М. Потулова³.

О. Б. Шевцова пишет: «Одоевский в числе первых осознал необходимость возвращения к традициям в церковно-певческом искусстве после эпохи увлечения авторской музыкой, ориентированной на западные образцы. Идеальной формой церковной молитвы для него были древние уставные распевы, гармонизованные по правилам, созвучным их национальному характеру»⁴.

Правила гармонизации Н. М. Потулова очень важны для Одоевского. Ученный отстаивает принципы гармонизации консонантными аккордами преимущественно на тонике или ее терцовом тоне, без задержаний и предъёмов. Он пишет: «при всяком другом способе гармонизации слова молитв не могли бы быть ясно и одновременно всем хором выговорены, т. е. нарушилось бы главное условие нашего церковного пения»⁵.

Как показывают дальнейшие музыкальные события, намерения Одоевского не осуществились, работа с образцами знаменного распева осущест-

¹ Исключение, то есть введение контрапунктических приемов, возможно только в «домашней духовной музыке», то есть исполняемой не в церкви (духовные драмы или оратории) (см.: Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 2. С. 478).

² В фонде В. Ф. Одоевского в РГБ (Ф. № 210) хранится «Альбом по истории русского пения и нотописания» (№ 31), в состав которого, среди прочих материалов, включена фотокопия отрывка из «Ключа разумения» Тихона Макарьевского — «Гармонизация трехголосная <...> (половина XVII века)».

³ *Николай Михайлович Потулов* (1810—1873) — исследователь древнерусского церковного пения, церковный композитор, автор духовно-музыкальных переложений (гармонизации) древних напевов, музыкальный археограф и педагог. Ему принадлежит, в частности, «Сборник церковных песнопений: Составлен и на голоса положен по нотным церковным книгам, изданным по благословению Св. Синода 1-м тиснением в Москве, в 1772 г., и ныне правленным противу древних безлинейных (крюковых) рукописей до XVIII столетия включительно: Для смешанного хора» (М., 1876. Вып. 1—5). Н. Ю. Плотникова отмечает: «Принципы многоголосной обработки одноголосных церковных распевов, разработанные Потуловым в тесном контакте с Одоевским, получили название „строгости гармонии“. Основная черта и главное достоинство переложений Потулова — точное следование мелодиям, заимствованным из синодальных изданий и в некоторых случаях измененным („справленным“) согласно безлинейным рукописям. Потулов не транспонировал мелодии, изложенные в синодальных изданиях в альтовом ключе, но при этом помещал их в верхнем голосе (дисканте), тесситура которого становится низкой. Важная особенность стиля Потулова — опора на диатонику, отсутствие хроматических ходов, отклонений, модуляций. Кроме того, Потулов следовал правилу „нота против ноты“, гармонизуя каждый звук напева каким-либо консонирующим аккордом, преимущественно трезвучием („гармония в прямом трезвучном аккорде“), избегал септаккордов (хотя это не всегда осуществляется на практике)» (*Плотникова Н. Ю. Потулов // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2020. Т. 57. С. 629*).

⁴ *Шевцова О. Б. Князь В. Ф. Одоевский как исследователь древнерусского церковно-певческого искусства* С. 45—46.

⁵ Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 2. С. 479.

влялась с применением гораздо более широкого спектра художественных средств, и само обращение к древним напевам вышло далеко за рамки понятия «гармонизация».

Вторая статья Одоевского — «Различие между ладами (Tonarten, tons) и гласами (Kirchen-tonarten, tons d'église)»¹. Она предполагает рассмотрение конкретного вопроса различия между ладами европейской музыки². Как в большинстве работ, Одоевский затрагивает и исторический аспект, связанный с происхождением русского осмогласия от греческого (византийского): непреложным остается факт заимствования системы, но основные ее позиции остаются без объяснения. Ученый пишет: «Сходство нашего церковного пения с греческим признается многими, но никем еще не определено, в чем именно состоит это сходство, — в одинаковом ли последовании звуков напева, в его ли ритме, или в том, что можно назвать процессом движения мелодии. <...> Здесь, кажется, смешение понятий, происходящее преимущественно от того, что писавшие о сем предмете не имели достаточных сведений в теории музыки. Они большею частью искали схождения в самых мелодиях, т. е. одинакового последования одних и тех же звуков в данных напевах; но именно этого рода схождения, за недостатком памятников древней греческой христианской музыки, доказать и нельзя; несомненно одно: мы заимствовали у греков теорию гласов»³. Здесь остается не вполне понятной информация о недостатке (то есть ограниченности) греческих образцов, поскольку в русских архивах сохранилось значительное количество древних греческих рукописей. Возможно, речь шла об образцах, переведенных на пятилинейную нотацию, поскольку невменная греческая рукопись есть даже в собрании самого Одоевского⁴. Говоря же о поиске «схождения мелодий», Одоевский, вероятно, имел в виду поздние, расшифрованные образцы: сопоставлять древние напевы XII—XV веков, как известно, невозможно, в силу их нерасшифрованности.

Свои рассуждения о сходстве Одоевский приводит к существенной мысли о заимствовании «теории гласов». Что стоит за данным положением, что понимается под термином «глас» и в чем заключается их, гласов, теория?

Определение Одоевским понятия «глас» становится важным: «под гласами мы разумеем не самые напевы, не какую-либо определенную мелодию, но систему или схему звуков, входящих в тот или другой напев, или, так сказать, материал напевов». Интересно и необычно последующее наблюдение

¹ Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 2. С. 481—484.

² Как указано в статье в сноске, данный текст был зачитан на Археологическом съезде профессором Московской консерватории Н. Д. Кашкиным (Там же. С. 481).

³ Там же.

⁴ РГБ. Ф. 210. № 27 (Сборник песнопений на безлинейных нотах, греческий. 1792 г.).



Пример 1

ученого: «Греческие тропои — суть то же, что наши гласы. Вот пока единственное данное, на которое мы можем опереться». Термин «тропои» в целом многозначен, но среди его толкований — «стиль в музыке, письме или речи, характер». Возможно, эти свойства имел в виду Одоевский, говоря о древнерусских гласах — стиль, характер.

Для подтверждения различия гласов Одоевский опирается на «логарифмические соотношения между <...> звуками» по методу Прони¹, для нас же важнее уподобление теории ладов с позиций предложенной Одоевским иллюстрации с помощью гитарного строя, а также сопоставления с привычными «ладами народной музыки» — дорийским, фригийским и др. Решающим для различения гласов по звукорядам для Одоевского становится местоположение «полуинтервала» (полутона), определяющего лицо гласа. Для иллюстрации ученый использует простейший напев, проводимый им в первых двух гласах, то есть на разной высоте (пример 1, А и Б)².

Одоевский пишет: «Разница между обоими напевами разительна, хотя тот и другой имеет одну и ту же форму или фигуру»³, то есть мотив. Отличие возникает не просто в соотношении гласов по высоте, а в том, что местоположение полутона (или его отсутствие) определяет характер мотива. Одоевский утверждает: «Различие между всеми гласами подобно

¹ В данном методе, разработанном французским математиком Г. Р. де Прони в 1795 году, с точки зрения музыки «сигнал представляется в виде суммы затухающих или нарастающих синусоид, частоты которых вычисляются с высочайшей точностью в процессе анализа сигнала по формулам Прони и могут не образовывать гармонический ряд» (См.: Симаенков Д. Цифровые синтезаторы музыкальных звуков. URL: <https://old.computerra.ru/194239/> (дата обращения: 02.12.2025)).

² Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 2. С. 483. В приводимых в тексте Одоевского примерах цифры над нотами показывают ступень гласа, а также местоположение полутона. В Примере 1-Б допущена ошибка: первая ступень в данном гласе должна быть не «фа», а «ми».

³ Там же.

Глас 1	
Песнь 1	
Глас 2	
Песнь 1	
Глас 3	
Песнь 1	
Глас 4	
Песнь 1	
Глас 5	
Песнь 1	
Глас 6	
Песнь 1	
Глас 7	
Песнь 1	
Глас 8	
Песнь 1	

Пример 2

различию между двумя вышеприведенными примерами»¹. В качестве подтверждения своих выводов ученый ссылается на окончание первых песней по каждому из гласов: «эти окончания имеют почти одинаковую форму, но резко отличаются смотря по гласу, к которому принадлежит то или другое окончание»². Одоевский имеет в виду напевы Ирмология по Синодальному изданию, образцы которых приводятся нами в следующей таблице (пример 2).

Как показывает проведенное сравнение окончаний первых песней, наблюдение В. Ф. Одоевского подтверждается лишь частично. Идентичности в напевах не наблюдается, к тому же основной финальный тон затрагивает лишь тоны «до» (гласы 2, 7), «ре» (гласы 1, 3, 6, 8), «ми» (гласы 4, 5), а значит, строение гласов (то есть, по мысли ученого, местоположение полутона в звукоряде) одинаковое.

¹ Труды Первого Археологического съезда в Москве. Т. 2. С. 483.

² Там же.

Таким образом, сделанные В. Ф. Одоевским наблюдения относительно строения гласов, основывающиеся на 1) высотном соотношении звуков, 2) выделении основного тона и 3) расположении в звукоряде полутона с точки зрения строения осмогласия интересны как этап в развитии теории церковной монодии. Их дальнейшие разработки, возможно, будут способствовать расширению реальных подтвержденных знаний в данной области.

Две рассмотренные нами последние статьи В. Ф. Одоевского, во многом суммирующие длившийся несколько десятилетий процесс изучения ученым церковного пения, оказываются весьма важными в истории исследования его теоретических проблем. Они отражают определенный этап в развитии «музыкальной археологии», во многом подготовивший важнейшие исследования, осуществленные в ближайшем будущем крупнейшими учеными — Д. В. Разумовским, В. М. Металловым, С. В. Смоленским. Уже в наше время научные позиции Одоевского стали предметом пристального изучения и публикаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баталов А. Л. Археологические съезды // Православная энциклопедия. М: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2008. Т. 3. С. 501—502.
2. Гусейнова З. М. Исторические и теоретические сведения в «Указе о подметках» (по списку РГБ ф. 379 № 1) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2020. Вып. 38. С. 36—50.
3. Евгений, митр. (Болховитин). Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении, и особенно о пении российской церкви: С нужными примечаниями на оное и с присовокуплением другого краткого рассуждения о том, что алтарные украшения нашей церкви сходны с древними. Оба читанные в публичных собраниях. СПб.: печ. при Святейшем Синоде, 1804. 26 с.
4. Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2005. 522 с.
5. Лозовая И. Е. Глас // Православная энциклопедия. Т. 11: Георгий—Гомар. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2006. С. 551—559.
6. Мешкерис В. А. Музыкальная археология // Большая российская энциклопедия: В 30 т. М.: Большая Российская энциклопедия, 2015. Т. 21. С. 407.
7. Одоевский В. Ф. Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения // Труды Первого Археологического съезда в Москве. 1869 / Изд. под ред. гр. А. С. Уварова. В 2 т. М.: Синодальная тип., 1871. Т. 2. С. 476—480.
8. Одоевский В. Ф. Различие между ладами (Tonarten, tons) и гласами (Kirchen-tonarten, tons d'eglise) // Труды Первого Археологического съезда в Москве. 1869 / Изд. под ред. гр. А. С. Уварова. В 2 т. М.: Синодальная тип., 1871. Т. 2. С. 481—484.
9. Плотникова Н. Ю. Потулов // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2020. Т. 57. С. 628—630.
10. Разумовский Д. В. Церковное пение в России: (Опыт ист.-техн. изложения): Из уроков, читанных в Консерватории при Моск. муз. о-ве. Д. Разумовским. М.: Тип. Т. Рис, 1867—1869. 289 с.
11. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861—1918) / Сост.: А. А. Наумов, М. П. Рах-

- манова; вступ. статья, подгот. текста и коммент.: М. П. Рахманова. М.: Языки русской культуры, 2002. 903 с. (Язык. Семиотика. Культура).
12. *Серых Д. В.* Всероссийские археологические съезды как форма организации отечественной археологической науки во второй половине XIX — начале XX вв. Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.06. Самара, 2005. 292 с.
 13. *Симаненков Д.* Цифровые синтезаторы музыкальных звуков. URL: <https://old.computerra.ru/194239/> (дата обращения: 02.12.2025).
 14. *Смирнов Д. В.* Первый археологический съезд о проблемах церковного православного пения и народного музыкального творчества // *Фундаментальные исследования*. 2013. № 11 (часть 2). С. 346—350. URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=33127> (дата обращения: 02.12.2025).
 15. *Смоленский С. В.* Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань: Тип. Имп. Университета и типо-лит. Н. Данилова, 1888. 171 с.
 16. Труды Первого Археологического съезда в Москве. 1869 / Изд. под ред. гр. А. С. Уварова: В 2 т. М.: Синодальная тип., 1871. Т. 1. 318 с.
 17. Труды Первого Археологического съезда в Москве. 1869 / Изд. под ред. гр. А. С. Уварова: В 2 т. М.: Синодальная тип., 1871. Т. 2. 593 с.
 18. *Шевцова О. Б.* Архивные материалы В. Ф. Одоевского: Общий обзор. Ф. 210 и 380 РГБ // *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 31. С. 126—135.
 19. *Шевцова О. Б.* Князь В. Ф. Одоевский как исследователь древнерусского церковно-певческого искусства // *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*. Серия V: Музыкальное искусство христианского мира. 2008. Вып. 1 (2). С. 44—67.
 20. *Шевцова О. Б.* Наука о церковном пении в трудах князя В. Ф. Одоевского: опыт реконструкции: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2012. 26 с.
 21. *Albrechtsberger I. G.* Sämmtliche Schriften über Generalbass, Harmonielehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte. Wien: T. Haslinger, 1838. Bd. 3. 216 S.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Труды Первого Археологического съезда в Москве. 1869 / Изд. под ред. гр. А. С. Уварова: В 2 т. М.: Синодальная тип., 1871. Т. 1. Москва: Синодальная типография, 1871. С. XXIV—XVI.

- *¹64. I. **Церковное русское пение.** 1) *Происхождение нотописания в русской церкви*². Нет ли в славянских или греческих землях нотных рукописей, писанных ранее X или XI века?
- *65. Если существуют такие рукописи, то знаки их не имеют ли сходства с безлинейными (крюковыми) знаками, известными с давнего времени в русской церкви, и с какими именно?
- *66. Если нет, то как объяснить происхождение этих крюковых знаков в начале русской церкви?
- *67. 2) *Относительная древность безлинейных знаков русской церкви*. Нет ли в России или славянских землях музыкальных знаков демественного пения ранее XVI века?
- *68. Нет ли в России памятников казанского знамени ранее последней половины XVI века?
- *69. 3) *Чтения безлинейных крюковых знаков русской церкви и переход к линейным нотам*. Нельзя ли открыть способа читать кондакарные музыкальные знаки?

¹ Примечание на с. XVI: «Вопросы, отмеченные звездочкою, не обсуждались на Съезде, или по ним не было доставлено сведений».

² Выделение полу жирным шрифтом и курсивом сделаны в тексте источника.

- *70. С какою точностию можно читать безлинейные знаки знаменного роспева XII и XI века?
- *71. С какою точностию можно читать казанское знамя?
- *72. Какое различие между крюковыми знаками с пометами и без помет?
- *73. Какие сведения сохранились о Шайдурове, изобретателе степенных помет?
- *74. Какие сведения сохранились о работах двух собраний дидакалов в 1652 и 1655 гг. в Москве для проверки рукописей, написанных безлинейными знаками, о чем упоминает Александр Мезенец, принимавший участие в этих собраниях, говоря, что он справлялся с хатейными списками «за 400 лет и вяще»?
- *75. Принимал ли в этих работах участие Тихон Макариевский?
- *76. Что было причиною перехода от безлинейных крюковых знаков к нотной линейной, и кем произведено такое переложение?
- *77. Какая связь существует между рукописями Александра Мезенца и теми, весьма редкими, рукописями, где безлинейные знаки подписаны под нотными? Существуют ли кроме Ирмология и Стихираря Троицко-Лаврской Библиотеки другие такие двойные рукописи, в особенности Октоиха и Обихода?
- *78. Какая связь существует между этими двойными рукописями и печатным синодским изданием Ирмология, Обихода, Октоиха и Праздников?
- *79. 4) *Нотной линейной рукописи русской церкви второй половины XVII века.* Что было принято за основание при первоначальном (в 1772 г.) печатном синодском издании Ирмология, Обихода, Октоиха и Праздников?
- *80. С того времени не вкрались ли в это издание опечатки, и каким образом они могут быть исправлены?
- *81. Что было принято за основание при издании Сокращенного Обихода?
- *82. Каким путем в азбуку, находящуюся при Сокращенном Обиходе, вошла западная система мутаций, и какое она ныне имеет значение?
- *83. В какой степени разные новейшие печатные двух и четырехголосные переложения воспроизводят богослужебные напевы, находящиеся в синодском издании, и сообразны ли с их характером?
- *84. 5) *Гармонизация церковной мелодии.* Какое значение наших церковных гласов? В чем их отличие от новейших ладов (Tonarten)? Что происходит от смешения этих понятий?
- *85. Какое отношение существует между греческими и русскими гласами как церковными, так и древними (языческими)?
- *86. В каком смысле должно принимать существующее вообще мнение, что наше церковное пение заимствовано у Греков?
- *87. Какое отношение между нашими гласами и западными церковными тонами (Modi ecclesiastici, Kirchentonarten)?
- *88. Что должно быть принято за основание при положении богослужебных напевов на два, три и четыре голоса?
- *89. II. **Народное мирское пение и собственно музыка.** 1) *Роды народного пения: домашнее духовное пение и собственно песня.* Какие звукоязыды служат материалом для народных русских напевов в домашнем духовном пении и в мирских песнях, и каким образом те и другие могут быть гармонизированы?
- *90. Где сохранились следы нашего домашнего духовного пения?
- *91. Как велико было влияние в древности церковной музыки на народную мирскую Юго-Запада и Севера России, и обратно? Как велико было влияние народной русской музыки на церковное пение до XVIII века?

- *92. Как рано проникло в Россию влияние западной (европейской) музыки, и чем именно выразилось оно в музыке Юга и Севера России до XVIII века?
- *93. Заметны ли в русской народной музыке следы влияния музыки чудских и восточных (монгольских) племен?
- *94. Какие должно принять меры к сохранению народных напевов в их первоначальной чистоте?
- *95. 2) *Народная инструментальная музыка*. Давно ли сделалась известна Русским инструментальная музыка?
- 96. Какие музыкальные инструменты употреблялись Русскими до XVIII века?
- *97. В каком виде, с какими названиями, когда и где преимущественно употреблялись они? Какие из них можно почитать исконными народными (дуда, рожок, сопилка, гудок)? Какие из струнных инструментов, в какое время и откуда заимствованы (гусли, цимбалы или кимвалы, балалайка, кобза, бандура, торбан и проч.)?
- *98. III. **Особые замечания**. Какие должно постановить правила для определения музыкальных терминов, издавна известных русским певцам?
- *99. Какие должно принять средства к распространению сведений о народном русском пении?
- *100. Какой характер и отличительные качества должны иметь народные учебники по церковному и мирскому пению?
- *101. В чем именно ныне еще употребляемое некоторыми лицами, крюковое пение удалилось от настоящего древнего русского песнопения?

Композитор Леокадия Кашперова (1872—1940): панорама жанров творчества в художественном контексте времени

ПЕТРОВА СОФЬЯ ВЛАДИМИРОВНА

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

E-mail: sofchernik@yandex.ru

БРАГИНСКАЯ НАТАЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

*Доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств;
заведующий кафедрой истории зарубежной музыки,
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)*

E-mail: nb-sky@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена обзору наследия Леокадии Александровны Кашперовой (1872—1940), одной из первых русских профессиональных композиторов-женщин, чья музыка в последние годы возвращается из забвения. Выпускница Санкт-Петербургской консерватории, ученица Н. Ф. Соловьёва и А. Г. Рубинштейна, Л. А. Кашперова была блестящей пианисткой (солисткой и ансамблисткой), что обусловило камерно-инструментальные приоритеты и в ее композиторской деятельности, охватывавшей широкий жанровый спектр — от симфонии и фортепианного концерта до хоровых опусов и вокальных миниатюр. Многообразие композиторских интересов Кашперовой, переживавшей свой творческий расцвет в начале XX века, анализируется в опоре на документальные источники, в неразрывных связях с музыкальной культурой ее времени.

Ключевые слова

Леокадия Кашперова, русский композитор-женщина, пианист-композитор, жанры творчества, камерно-инструментальная музыка.

Для цитирования

Петрова С. В., Брагинская Н. А. Композитор Леокадия Кашперова (1872—1940): панорама жанров творчества в художественном контексте времени // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 2 (53). С. 26—48.

Composer Leokadiya Kashperova (1872–1940): A Panorama of Creative Genres in the Artistic Context of the Time

PETROVA SOFIA V.

*Postgraduate Student at the Western Music History Department,
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: sofchernik@yandex.ru

BRAGINSKAYA NATALIA A.

*Doctor of Arts, Associate Professor, Leading Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts; Head of the Western
Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: nb-sky@yandex.ru

Abstract

This article clarifies the legacy of Leokadiy Kashperova (1872–1940), one of the first Russian professional female composers, whose music has recently been revived from oblivion. A graduate of the Saint Petersburg Conservatoire, a student of N. Solovyov and A. Rubinstein, Kashperova was a brilliant pianist (both soloist and ensemble player), which determined her chamber and instrumental priorities in her compositional work as well. Meanwhile her heritage encompassed a wide range of genres: from symphony and piano concerto to choir works and vocal miniatures. The variety of Kashperova's compositional interests, which flourished in the early 20th century, is presented based on the documentary sources within the context of the musical culture of her time.

Keywords

Leokadiya Kashperova, Russian female composer, pianist-composer, chamber instrumental music.

Композиторское наследие Леокадии Александровны Кашперовой (1872–1940) до недавнего времени было практически неизвестно, в том числе и на ее родине, в России¹. На протяжении десятилетий в музыкальной истории Л. А. Кашперовой отводилась скромная, едва ли не маргинальная роль: преподаватель фортепиано, обучавшая в Петербурге юных Игоря Стравинского и Александра Черепнина. Имя Кашперовой не попало в словарь Гроува; долгое время ее персональная историография на русском языке ограничивалась лишь короткой справкой в «Музыкальной энциклопедии»

¹ Леокадия (Еликонида) Александровна Кашперова родилась в городе Любим Ярославской губернии.

и публикацией фрагментов воспоминаний в издании 1968 года¹. Между тем ровесница А. Н. Скрябина и С. П. Дягилева, племянница В. Н. Кашперова², «главного русского эпигона итальянской оперы во второй половине XIX века»³, была не только фортепианным педагогом и талантливой пианисткой, но и значительным композитором, оставившим довольно много музыки в разных жанрах.

Леокадия Кашперова, отмеченная Л. А. Баренбоймом в числе «наиболее даровитых учеников» А. Г. Рубинштейна⁴, в 1893 году с отличием окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по классу фортепиано (экстерном), а в 1895-м — по классу теории композиции профессора Н. Ф. Соловьёва. По свидетельству Н. А. Римского-Корсакова, «Н. Ф. Соловьёв очень любил ее, как талантливую ученицу, и называл ее Снегурочкой»⁵; высокую оценку композиторскому дарованию Кашперовой дал и Рубинштейн, после знакомства с ее ранними сочинениями сказавший: «...Она затмит всех мужчин в консерватории, но не в мире»⁶.

Одна из первых отечественных профессиональных композиторов-женщин — так сегодня определяется историческая миссия Л. Кашперовой. Еще до наступления XX века, существенно снизившего гендерную дискриминацию, в России появлялись редкие, но талантливые авторы. Среди них княгиня Зинаида Волконская (1789—1862), музыкант-любитель, чья опера «Жанна д'Арк» ставилась в Италии; Валентина Серова (1846—1924), год проучившаяся в Петербургской консерватории, в классе А. Г. Рубинштейна, но так и не завершившая свое образование⁷. Отдельно стоит сказать об Элле фон

¹ Кашперова Леокадия Александровна // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 6. Стб. 783; *Кашперова Л. А.* Воспоминания / Публ., вступ. статья и коммент. Н. Г. Фесенковой // Музыкальное наследство: Сборник по истории музыкальной культуры СССР: В 4 т. М.: Музыка, 1968. Т. 2. Ч. 2. С. 135—145; *Кашперова Л. А.* Воспоминания о А. Г. Рубинштейне / Под ред. и с коммент. Н. Г. Фесенковой // Музыкальное наследство. Т. 2. Ч. 2. С. 145—168.

² *Владимир Никитич Кашперов* (1826—1894) — русский композитор и вокальный педагог, профессор Московской консерватории (1866—1872), в 1872-м организовал собственные вокальные курсы. Автор пяти опер, среди них «Гроза» (на либретто А. Н. Островского). Был дружен с М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, А. И. Герценом, И. С. Тургеневым (см.: *Ямпольский И. М.* Кашперов Владимир Никитич // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 755—756).

³ *Taruskin R.* Kashperov, Vladimir Nikitich // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. Vol. 13 / Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 397.

⁴ *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: В 2 т. Л.: Музгиз, 1962. Т. 2. С. 342.

⁵ *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 2: 1898—1908. Л.: Музгиз, 1960. С. 382.

⁶ *Кашперова Л. А.* Воспоминания. С. 142.

⁷ Вместе с Н. Ф. Соловьёвым завершала оперу своего мужа, А. Н. Серова, «Вражья сила».



*Леокадия Кашперова. Фото Е. Мрозовской.
Санкт-Петербург, 1900*

Шульц-Адаевской¹ (1846—1926), окончившей Санкт-Петербургскую консерваторию после освоения «специального предмета фортепиано» (по классу профессора Дрейшока) и «обязательных предметов», в том числе «теории композиции» (по классу профессора Зарембы), с «дипломом на звание Свободного Художника», врученным ей 18 февраля 1872-го² — в год рождения Л. Кашперовой. Но именно Леокадия Кашперова стала, по всей видимости, первой выпускницей консерватории, получившей два отдельных диплома — и по классу фортепиано, и по классу теории композиции³. Кроме того, в отличие от Шульц-Адаевской, уже с 1879 года подолгу жившей в Париже, а в

¹ В начале карьеры Элла фон Шульц сознательно выбрала псевдоним с мужским окончанием (Adaiewsky), остающийся актуальным в зарубежной литературе, включая современную немецкую монографию Ренаты Хюскен; именно здесь приводится показательный эпизод с Гуго Риманом, который в 1890 году, вступая в переписку с музыкантом по фамилии «Adaiewsky», был уверен, что его корреспондент — мужчина (*Hüsken R. Ella Adaiewsky* (1846—1926): *Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin*. Köln: Dohr, 2005. S. 102—103).

² *Теплова И.* Элла фон Шульц-Адаевски (1846—1926): творческая судьба музыканта и исследования музыкального фольклора европейских народов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. Т. 13. Вып. 3. С. 400.

³ Позже, начиная с Юлии Вейсберг (1879—1942), композиторская стезя стала не столь редким занятием для студенток и выпускниц консерваторий.

1882-м окончательно переехавшей за границу¹, Л. Кашперова всю жизнь, за исключением нескольких гастрольных поездок в Европу, провела в России.

Кашперова, как и в свое время Шульц-Адаевская, снискала известность поначалу как концертирующая пианистка, выступая в обеих русских столицах, Германии и Англии. Ей поручали премьеры своих фортепианных сочинений такие маститые музыканты, как А. К. Глазунов и М. А. Балакирев². Яркая концертная деятельность на исполнительском поприще помогла Кашперовой завоевать признание и в качестве композитора. Ее сочинения, регулярно звучавшие в столичных концертах, тепло принимались публикой, печатались в издательствах Юргенсона и Бесселя. Однако после революции 1917 года слава композитора-пианистки быстро угасла. Спешно уехав из Петрограда в провинцию в 1918-м, пять лет Кашперова провела в Ростове-на-Дону, на родине мужа, революционера-большевика С. В. Андропова. С 1922-го она жила в Москве, давая частные уроки и изредка выступая сольно и в ансамблях — в основном на домашних концертах. Ее музыка не звучала, Кашперова скончалась 3 декабря 1940 года в полной безвестности. Многие ее сочинения утрачены.

У истоков возрождения интереса к композиторскому наследию Леокадии Кашперовой стоит британский музыковед Грэм Гриффитс, научный сотрудник Лондонского городского университета (City, University of London). Авторитетный исследователь творчества Стравинского, в 2013 году он выпустил книгу «Фортепиано Стравинского: генезис музыкального языка»³. Работая над монографией, автор не мог обойти вниманием личность незаурядной пианистки, обучавшей Стравинского. Непростая судьба и музыкальное наследие Леокадии Кашперовой так увлекли Гриффитса, что с 2018 года ученого можно считать главным специалистом по ее творчеству, причем в международном масштабе⁴.

Среди впечатляющего ряда концертных и научных проектов Гриффитса, связанных с именем Кашперовой, особой ценностью обладает впервые реконструированная им биография композитора, опубликованная в февра-

¹ Ломтев Д. Г. Элла фон Шульц-Адаевская и ее Двадцать четыре прелюдии для голоса и фортепиано // Временник Зубовского института. 2024. № 2 (45). С. 11.

² В 1902 году она впервые сыграла Сонату e-moll А. К. Глазунова, в 1905-м — Сонату b-moll М. А. Балакирева.

³ Griffiths G. Stravinsky's Piano: Genesis of a Musical Language. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

⁴ Уже после его открытий появилась и первая обзорная статья на русском языке (Ремезова В. А. Забытое имя: Леокадия Кашперова — композитор и исполнитель // Университетский научный журнал. 2020. № 59. С. 146—156), и краеведческая публикация (Басова Н. Ф. Выдающаяся пианистка, композитор и педагог Леокадия Александровна Кашперова: вехи биографии // Книжная культура Ярославского края — 2022: Сборник статей XVII научной конференции / Под ред. Н. В. Беловой. Ярославль: Ярославская областная универсальная научная библиотека им. Н. А. Некрасова, 2023. С. 166—176).

ле 2023 года в издательской серии «Cambridge Elements: Women in Music»¹. Важным шагом в популяризации творчества Кашперовой стала начатая в 2019 году публикация ее наследия в крупнейшем музыкальном издательстве Boosey & Hawkes; к настоящему времени обнародовано десять произведений в научной редакции и с комментариями Гриффитса². Английский музыковед первым обратился к фонду Л. А. Кашперовой-Андроповой в Российском национальном музее музыки (далее РНММ); изучение архивно-рукописных источников данной коллекции позволило продолжить работу Г. Гриффитса и уточнить высказанные им суждения.

Почти вековая безвестность произведений Кашперовой вовсе не была связана с их малочисленностью. Она писала музыку практически во всех жанрах своего времени, вокальных и инструментальных, обойдя вниманием только музыкальный театр. На первый взгляд это исключение выглядит странным, с учетом приверженности к оперному жанру со стороны ее учителей А. Г. Рубинштейна и Н. Ф. Соловьёва³. Вспоминаются свидетельства И. Ф. Стравинского, ученика Л. А. Кашперовой по фортепиано в 1899–1901 годах: «Мне стоило большого труда заставить ее признать партитуры Римского-Корсакова, равно как и Вагнера, которые я в то время ревностно изучал»⁴. Причины такого отношения, возможно, лежат в нежелании Кашперовой соперничать с безусловными оперными корифеями того времени, коими в России были в те годы П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков. Ситуацию обостряла несложившаяся на родине оперная карьера ее дяди, композитора В. Н. Кашперова. «И Кашперов наш „грозный“» — так, в иронической манере, Алексей Апухтин намекнул в своем стихотворении «Певец во стане русских композиторов» (1875) на историю с неудавшейся кашперовской оперой «Гроза» на либретто А. Н. Островского, сломавшей к тому же планы молодого П. И. Чайковского, который мечтал о сотрудничестве со знаменитым драма-

¹ *Griffiths G. Leokadiya Kashperova: Biography, 'Memoirs' & 'Recollections of Anton Rubinstein'*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. В книгу вошли и два мемуарных очерка Кашперовой, впервые в английском переводе.

² Симфония h-moll, Фортепианный концерт a-moll, Фортепианное трио a-moll, Две виолончельные сонаты op. 1, Фортепианная сюита «Среди природы», 12 романсов для голоса и фортепиано «Песни любви» и др.

³ В сравнении с внушительным оперным наследием А. Г. Рубинштейна, вклад Н. Ф. Соловьёва в оперу скромнее и состоит лишь из двух партитур — «Кузнец Вакула» (1874) на либретто Я. П. Полонского по повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» и «Корделия» (1884) на либретто К. П. Бронникова по драме В. Сарду «Ненависть».

⁴ *Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни* / Пер. Л. В. Яковлевой-Шапориной; предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. С. 38. В итоге юный поклонник оперного жанра добился того, что в ходе занятий они с Кашперовой «играли в четыре руки оперы Римского» по меньшей мере (см.: *Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии* / Пер. с англ. В. А. Линник; ред. пер. Г. А. Орлова; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. С. 36).

тургом¹. Существенным доводом в пользу отказа Леокадии Кашперовой от оперы выступает и тот факт, что ее композиторское дарование неразрывно связано с дарованием исполнительским, проявившимся в ее блестящей карьере концертирующей пианистки. Но перед дальнейшим обзором инструментальных сочинений для полноты картины необходимо остановиться и на вокальном творчестве.

Вокальные сочинения

При несомненных инструментальных приоритетах Кашперовой-композитора значительную часть ее сочинений составляет вокальная музыка в различных ипостасях, от кантат и хоров а саррелла — до миниатюры для голоса и фортепиано «К кончине Ленина»², в окружении целой россыпи детских песен на стихи К. Д. Бальмонта, И. С. Никитина и других поэтов.

Одним из первых обращений Кашперовой к хоровой музыке была кантата «Рай и Пери», ученическое упражнение 1894 года³. Кашперова взяла за основу тот же текст ирландского романтика Томаса Мура (1779—1852), который использовал Р. Шуман в оратории «Рай и Пери». Повесть Мура «Лалла-Рук», имевшая большой успех в Европе, относится к группе памятников романтического ориентализма — так же, как «Гяур» Дж. Байрона или «Антар» Н. А. Римского-Корсакова. Примечательно, что к сюжету «Лалла-Рук» обращался и А. Г. Рубинштейн в опере «Фераморс» (1862).

Вторая кантата — «Орваси» на стихи Дмитрия Мережковского⁴ — стала выпускной экзаменационной работой композитора. Индуистский сюжет кантаты тоже отражал веяния времени⁵, в том числе и музыкальные: в Петербурге Императорская итальянская труппа поставила «Лакме» Делиба

¹ Вайдман П. Е., Раку М. Г. «Гроза», неосуществленный оперный замысел П. И. Чайковского по одноименной пьесе А. Н. Островского // Чайковский от А до Я. URL: <https://tchaikovsky.sias.ru/articles/musical-compositions/planned-works/operas-/groza-opernyy-zamyсел-p-i-chaykovskogo-po-odnoimennoy-pese-a-n-ostrovskogo/> (дата обращения: 29.03.2025).

² См.: РНММ. Ф. 345. № 80. Автор текста неизвестен, предположительно — коллективный детский опус, так как полное название следующее: «„К кончине Ленина“. От 9-й детской колонии Пушкинского поселка. (Кашперова-Андропова Л. А.)».

³ «Экзаменационная задача для сочинения музыки. „Рай и Пери“, стихотворение из „Лалла Рук“, сл. Т. Мура. б. м. [1894]» (РНММ. Ф. 345. № 180).

⁴ Стихотворение Д. Мережковского «Орваси» (1886) написано по мотивам санскритской средневековой драмы «Викраморваши». Как и в случае с кантатой «Рай и Пери», от «Орваси» в архиве композитора остался только литературный текст «с авторскими правками Кашперовой» (РНММ. Ф. 345. № 181).

⁵ Еще в 1880 году в Петербурге прошла персональная выставка В. В. Верещагина, на которой была представлена масштабная «Индийская серия», отразившая впечатления художника о двухлетнем пребывании в экзотической стране.

уже в 1884 году, а в 1892-м Гутхейль издал клавишную оперу с русским переводом. Известно, что А. С. Аренский с 1891 года писал оперу «Наль и Дамаянти», а А. Т. Гречанинов после «Добрыни Никитича» (1901) рассматривал в качестве оперного сюжета индийскую средневековую драму «Сакунтала».

Представляя кантату «Орваси» на публичном концерте 30-го выпуска Консерватории 28 мая 1895 года, Л. Кашперова сама дирижировала хором и оркестром!¹ В воспоминаниях В. В. Ястребцева есть беглая оценка выпускной кантаты Кашперовой, «довольно слабой в музыкальном смысле»². В настоящее время музыка обеих кантат утрачена.

К вокально-симфоническому жанру Кашперова больше не возвращалась, однако продолжала писать музыку для хора и после окончания консерватории, часто на тексты Якова Полонского³, чье творчество было очень востребованным в музыкальных кругах. Поэт дружил и переписывался с П. И. Чайковским, С. И. Танеевым, А. Г. Рубинштейном, неоднократно использовавшими его стихи в своих композициях. На слова Полонского Кашперова написала диптих «Вечер» и «Ночь» для женского хора а cappella, пьесу «На могиле» для смешанного хора, а также легенду «Ребенку на его вопрос: откуда звезды?»⁴ для баритона, женского хора и фортепиано.

Пересечения Леокадии Кашперовой с современниками в освоении поэзии Полонского могут в перспективе составить специальный научный интерес в плане сравнения ее музыкальных решений конкретных стихов с такими образцами, как «Ночь» Чайковского (романс оп. 60, 1887) или два хора Танеева — «На могиле» и «Вечер» — № 1 и № 2 из его знаменитого цикла двенадцати хоров а cappella оп. 27 (1909). Кашперова преклонялась перед гением С. И. Танеева, назвав его в «Воспоминаниях» своим «идеалом»⁵.

С творчеством Якова Полонского Кашперова была знакома с детства — в семье немало внимания уделялось литературе, Леокадия с сестрами разыгрывала домашние спектакли, среди которых есть и театрализованная поста-

¹ См.: Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1894–1895 год. СПб.: [б. и.], 1896. С. 203.

² Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 1: 1886–1897. Л.: Музгиз, 1959. С. 198.

³ Яков Петрович Полонский (1819–1898) — русский поэт, писатель и драматург, член-корреспондент Петербургской академии наук. Несколько десятилетий «пятницы» Полонского собирали петербургских интеллектуалов. Среди его самых масштабных работ, связанных с музыкой, либретто «Кузнец Вакула», предназначенное для А. Н. Серова и нереализованное из-за смерти композитора. Впоследствии на это либретто были написаны оперы Чайковского (во второй редакции — «Черевички») и Н. Ф. Соловьёва.

⁴ Оригинальный вариант названия у поэта: «Ребенку (на его вопрос, откуда звезды)». Сочинение было издано в 1902 году у Бесселя; экземпляр легенды с посвящением «Кружку Я. П. Полонского» хранится в Российской государственной библиотеке.

⁵ Кашперова Л. А. Воспоминания. С. 137.

новка стихотворения Полонского «Орел и змея»¹. С началом артистической карьеры в Петербурге Кашперова лично познакомилась с поэтом и посещала литературные собрания в доме Полонского. Когда поэт умер, 30 октября 1898 года Леокадия Кашперова присутствовала на его похоронах, где среди родственников, коллег и поклонников почившего оказался и ее будущий ученик, 16-летний Игорь Стравинский². Сочиненная Кашперовой в 1902 году на слова Полонского баллада «Орел и змея» для баритона и фортепиано, по сообщению Гриффитса, вошла в программу мемориального концерта, устроенного для поддержки вдовы и семьи Полонского³.

Камерно-вокальное творчество Кашперовой насчитывает более двадцати романсов и песен разной степени законченности, не считая двух вокальных циклов, опубликованных при жизни автора: «*Песни любви*» — 12 романсов без опуса в двух частях с подзаголовками «Мечты» и «Действительность» (1904, Бессель) на слова самой Леокадии Александровны — и «*Детские рассказы в песнях*» *op. 7* (1907, Юргенсон) на слова ее матери, Марии Александровны Кашперовой (1849—1929), которой сочинение и посвящено. Именно от нее будущая пианистка-композитор получила первые уроки музыки, литературы и иностранных языков. Судя по стихам юной Леокадии, а также по другим детским текстам, адресованным матери, их связывала особая душевная близость.

Интерес к вокальной музыке сопровождал Кашперову на протяжении всей жизни, причем не только с композиторской, но и, как выяснилось, с исполнительской стороны. В «Воспоминаниях» В. В. Ястребцева сохранились строки о том, что на одном из вечеров Леокадия Кашперова «мило пела» свои романсы⁴. А в 1906 году, уже будучи признанным музыкантом с багажом блестящего консерваторского образования по двум специальностям, Кашперова отправилась на вокальные курсы знаменитого певца Р. Цур-Мюлена⁵,

¹ Griffiths G. Leokadiya Kashperova. P. 5.

² Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 33—34. Я. П. Полонский был «свойственником» семьи Стравинских: его дочь Наталия в 1895 году вышла замуж за Николая Елачича, двоюродного брата Игоря Стравинского; этим объясняется близкое знакомство будущего композитора и видного поэта.

³ Griffiths G. Leokadiya Kashperova. P. 9.

⁴ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Т. 2. С. 382. Датско-голландский композитор, уроженец Петербурга Леопольд ван дер Пальс (1884—1966), который, как выяснилось, тоже был частным учеником Леокадии Александровны, в своих дневниках упоминает об исполнении Кашперовой партии сопрано в его ранней кантате «Du brachtest uns nur Liebe, Güte und Frieden». Информация получена из письма его наследника, Тобиаса ван дер Пальса, К. В. Дискину от 8.12.2024. Благодарим Кирилла Владимировича Дискина за сообщенные сведения.

⁵ Раймунд фон Цур-Мюлен (1854—1931) — немецкий тенор, один из лучших интерпретаторов вокального творчества Брамса; исполнил главную роль в духовной опере «Христос» А. Г. Рубинштейна (премьера в 1894 году в Штутгарте прошла под руководством автора, последний раз появившегося тогда на публике в роли дирижера). Ушел с концертной сцены в возрасте пятидесяти лет, чтобы посвятить себя преподавательской деятельности.

проходившие тогда на курорте Нойхойзер близ Кёнигсберга. Секретарь и помощница певца Моника Хунниус¹ оставила колоритные воспоминания об этих курсах, посвятив несколько абзацев портрету русской пианистки. Кашперова в мемуарах писательницы предстает эмоциональной и эксцентричной особой, покорившей сердца товарищей искренностью в дружбе и трепетным отношением к искусству. Хунниус с восхищением описывает пианистическое мастерство Кашперовой и удивляется ее желанию учиться вокалу: «Ты не должна петь, ты уже нашла свой язык; зачем тебе искать другую форму выражения?»² Действительно, к 1906 году Кашперова не только «нашла свой язык», но и в полной мере утвердилась как концертирующая солистка и композитор.

Фортепианные сочинения

Число сочинений Кашперовой для фортепиано соло не столь велико, как можно было бы ожидать от профессиональной пианистки. Ее архив содержит около двадцати пьес и танцев в салонно-виртуозной манере, написанных до окончания консерватории. Зрелые композиции включают два опуса: «Среди природы» и «Оммаж творчеству Пьетро Каноники».

Сюита «*Среди природы*» издана в 1910 году у Юргенсона, однако пьесы сочинены раньше — об их исполнении упоминают как иностранные журналисты в откликах на гастрольные выступления Кашперовой в 1907 году³, так и рецензент «Русской музыкальной газеты» в выпуске 1908 года⁴. Судя по отзывам, публика хорошо принимала пьесы, входившие в постоянный репертуар Кашперовой и часто исполнявшиеся на бис. Шесть пьес («Две розы», «Два осенних листа», «Рожь шумит», «Молотьба») сложно назвать самостоятельным законченным циклом; первым четверем пьесам свойственны сжатость формы и лаконичная простота изложения. Две последние пьесы значительно отличаются по уровню исполнительской сложности и тематическому разнообразию. Гриффитс видит в таком порядке возможное инструктивное предназначение нотного текста: «Первые пьесы находятся в пределах досягаемости ученика, в то время как последние требуют техники и зре-

¹ Моника Хунниус (1858–1934) — немецко-прибалтийская писательница, родственница и друг Германа Гессе. Обучалась вокалу у Юлиуса Штокхаузена; о ее вокальных данных хорошо отзывались Иоганнес Брамс и Клара Шуман. В 1904–1911 годах преподавала вокальное искусство и помогала Р. фон Цур-Мюлену в организации певческих курсов, проходивших сначала в Феллине (Вильянди, современная Эстония), затем, с 1906-го, в Нойхойзере (современный поселок Мечниково Калининградской области).

² Hunnius M. Mein Weg zur Kunst. Hamburg: Verlag tradition-GmbH, 1925. S. 256.

³ См.: Griffiths G. Leokadiya Kashperova. P. 19.

⁴ Концерт 20 апреля 1908 года // Русская музыкальная газета. 1908. № 17. Стб. 419.

лости интерпретации более продвинутого исполнителя»¹. Пасторальные, не лишённые ностальгии образы природы роднят сюиту с «Временами года» Чайковского; посвящение младшей сестре Кашперовой, Елизавете, словно напоминает о детстве композитора, прошедшем в тихом родовом имении Бочатино близ Любима. Из череды идиллических зарисовок природы выбивается последняя пьеса — «Молотьба» / «*Le battage du blé*». Механистичные, подчеркнута энергичные крайние разделы (*forte, martellato* в низком регистре) резко контрастируют с хоральной сдержанностью середины. Ее тихая молитвенная тема неуклонно поднимается в высокий регистр и словно иставивает в третьей октаве, уступая место «машинной» остинатности репризы — символическая картина индустриального настоящего, вытесняющего помещичье прошлое?² Стоит заметить, что с намеренно грубоватой мощью кашперовской «Молотьбы» не могут состязаться даже «Сельскохозяйственные машины» Д. Мийо, появившиеся в 1919-м на волне урбанистических интересов французской «Группы шести»³.

Технические изобретения нового времени проникали и в музыкальную жизнь: в феврале 1910 года компания Welte перевезла свое звукозаписывающее устройство Welte-Mignon в Россию, чтобы зафиксировать игру выдающихся русских пианистов; среди тридцати шести приглашенных музыкантов были Глазунов, Скрябин, Ляпунов и — Кашперова. По данным Гриффитса, она записала семь роликов для Welte⁴; таким образом, в исполнении Кашперовой сохранились ее сюита «Среди природы», а также сочинения Балакирева: Токката, Вальс № 6, «Песня гондольера» и Соната № 2.

Последним из известных фортепианных сочинений Кашперовой стал цикл из семи пьес под необычным названием «*Hommage aux oeuvres de Pietro Canonica*» / «*Оммаж творчеству Пьетро Каноники*»⁵ (1912). Ноты произведения не сохранились. Судя по отзывам современников, каждая из се-

¹ Griffiths G. Leokadiya Kashperova. P. 22.

² По информации современных краеведов, в 1906 году из-за долгов М. А. Кашперовой семейная усадьба в Бочатино была выставлена на торги. Вероятно, Кашперовы повторили судьбу многих обедневших дворянских семей, описанную в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» (1903).

³ Впрочем, Мийо и не стремился придать своему камерно-ансамблевому сочинению брутальный характер: описания шести «*Machines agricoles*» звучат почти нежно, эффект модернизации пасторального жанра возникает здесь благодаря политональности, линейному письму и необычному вербальному тексту в вокальной партии (каталог!).

⁴ Пять из них хранятся в огромной (20000 единиц) библиотеке Музыкального музея в Брентфорде, Лондон. См.: Griffiths G. Leokadiya Kashperova. P. 24.

⁵ Пьетро Каноника (1869—1959) — итальянский скульптор, художник и композитор, неоднократно приезжавший в Россию до революции, в том числе по приглашению царской семьи. Особой популярностью пользовались скульптурные портреты его работы. Кашперова могла познакомиться с ним через вдову Я. П. Полонского Жозефину-Гертруду, скульптора-любителя.

ми пьес посвящалась одной из работ скульптора П. Каноники, например: «Armonia d'anima», «Primavera», «Aurora ridente». Рецензент «Русской музыкальной газеты» оценивает пьесы как «прекрасные, удавшиеся, изящные и талантливые»¹.

Симфонические сочинения

Размах таланта Кашперовой-пианистки наглядно представлен в *Концерте для фортепиано с оркестром a-moll, op. 2* (1900). Премьера Концерта состоялась 17 января 1901 года в Москве под управлением В. И. Сафонова, а 3 февраля в Санкт-Петербурге под управлением М. Фидлера; партию фортепиано в обоих случаях исполнила автор. Кроме того, в 1907 году Концерт прозвучал в Берлине, во время зарубежных гастролей Кашперовой². Трехчастный концерт — ее первая симфоническая партитура, если не считать ранних кантат и утерянной Увертюры (1894).

Крайние части Концерта (*Molto allegro, a-moll* и *Allegro con anima, A-dur*) превосходно передают живость и непосредственность авторской индивидуальности; II часть (*Andante, E-dur*), напротив, становится лирическим центром композиции, где партия фортепиано раскрывается наиболее полно, представляя кантиленную тему вроде ноктюрна или песни без слов. В быстрых частях фортепиано демонстрирует разнообразие техники и мощь фактуры, на которую была способна талантливая ученица Рубинштейна. Впечатляет детальная проработка партий в Концерте. Довольно часто Кашперова применяет сольные выступления духовых инструментов, подобные приемы становятся характерными для ее оркестрового стиля. Примечательны в этой симфонической партитуре и неожиданные проблески камерных тенденций, например, в побочной партии III части, где относительно крупный фрагмент (30 тактов) словно предвещает излюбленный Кашперовой трио-состав: к дуэту фортепиано и виолончели присоединяется солирующая скрипка (пример 1)³.

Другая значимая партитура Кашперовой — *Симфония h-moll, op. 4* — была закончена в 1905 году и опубликована в издательстве Бесселя с

¹ Концерт памяти А. В. Вержиловича // Русская музыкальная газета. 1912. № 16. Стб. 394.

² См.: Кашперова Л. А. Воспоминания. С. 144.

³ Моделью для подобных опытов Кашперовой могла служить II часть Второго фортепианного концерта Чайковского. Однако у Чайковского скрипка и виолончель на протяжении всей части выступают как солисты, равные по своей значимости пианисту, и часто звучат под аккомпанемент группы струнных. В Концерте Кашперовой камерные эпизоды тяготеют к ансамблевому музицированию: скрипка, виолончель и фортепиано сливаются воедино в трио-составе.

Allegro con anima

Cl. 1, 2
in A

Fag. 1, 2

P-no

V. I

Vc.

p

f

Solo

f

Пример 1. Л. Кашперова. Концерт для фортепиано
с оркестром. III часть (т. 43–57)

посвящением М. Л. Нейшеллеру¹. Тогда же прошла премьера сочинения в Москве и Петербурге². Кашперова вспоминает, что благодаря друзьям-меценатам в 1907 году состоялось исполнение Симфонии в Берлине: «Были рецензии хвалебные, но были и ругательные, успех же в публике был хороший»³.

¹ Максим Леопольдович Нейшеллер — предприниматель, общественный деятель, меценат, один из директоров-совладельцев Российско-Американской резиновой мануфактуры.

² См.: Кашперова Л. А. Воспоминания. С. 144. Точные даты премьерных концертов установить пока не удалось.

³ Там же.

Четыре части Симфонии складываются в панораму характерных для Кашперовой образных сфер: разные грани лирического и умеренный, сдержанный драматизм в крайних частях; легкое, национально окрашенное Скерцо во II части; созерцательное Andante в III части. Связь с петербургской композиторской школой особенно очевидна во II и IV частях, явно обладающих «народным» колоритом не только благодаря характерному тематизму (во II и IV частях помеченному автором как «Thème russe»), но и благодаря активному использованию деревянных духовых в качестве мелодических инструментов. Целый ряд приемов свидетельствует о влиянии музыки Чайковского на сочинение Кашперовой: от характерных гармонических оборотов с участием альтерированной субдоминанты до трактовки медной группы, подчас олицетворяющей «роковую» силу в образной панораме сочинения (см., например, разработку I части).

Впечатляющим аспектом Симфонии Кашперовой является отточенность оркестровки: внимание к свойствам и особенностям разных инструментов распространяется на все группы оркестра. Подобно Концерту, в Симфонии много небольших соло как отдельных духовых инструментов, так и струнных. Хотя Кашперова не стремится к усложнению симфонической ткани, к многообразию функциональных пластов, замечание Гриффитса по поводу высокого уровня оркестрового письма вполне справедливо¹. Показательно, что и в Симфонии сильны не столько туттийные, сколько иные по складу эпизоды, в которых наблюдаются симптомы более органичной для автора камерной ориентации. Особенно яркий «камерный» раздел обнаруживается в побочной партии I части, где на фоне педалей валторн разворачивается соло виолончели и скрипки. И это еще раз подтверждает, что композиторское мышление Кашперовой со всей полнотой раскрывается в области камерно-инструментальной музыки.

Камерно-инструментальное творчество

К ансамблевому музицированию Кашперова тяготела со времен своего обучения в московской школе Н. А. Муромцевой в 1883–1888 годах. Тогда Леокадия играла все скрипичные сонаты Моцарта и Бетховена с приглашенным скрипачом-иллюстратором — учеником Л. Ауэра А. Колаковским, уже преподававшим в Московской консерватории. По словам самой Кашперовой, она разучивала сонаты со столь большим увлечением, что получала от Муромцевой упреки в пренебрежении занятиями сольной игрой². Несмотря на необычайно развитую пианистическую технику, воспринятую Леокадией от учителя А. Г. Рубинштейна и выдававшую масштабный стиль артиста-соли-

¹ *Griffiths G.* Leokadiya Kashperova. P. 17.

² *Кашперова Л. А.* Воспоминания. С. 140.

ста, в начале XX века Кашперова прославилась в первую очередь как камерный музыкант. Словно подхватив эстафету Анны Есиповой, в свои поздние годы предпочитавшей сольным концертам игру в составе дуэтов, трио, квартетов, Кашперова многократно выступала в ансамбле с именитыми скрипачами и виолончелистами — Л. С. Ауэром и А. В. Вержбиловичем, Б. С. Каменским и С. Э. Буткевичем, Ф. Ондржичеком и Э. Гербеком.

Вероятно, поэтому в своем композиторском творчестве, в сравнении с другими жанровыми сферами, гораздо чаще Кашперова обращается к ансамблевым жанрам инструментальной музыки. В ее наследии — три виолончельные сонаты, четыре фортепианных трио, «*Русская серенада*» для виолончели с фортепиано — почти половина сочинений утеряна, согласно новейшему каталогу Г. Гриффитса¹. В совокупности с активной концертной деятельностью пианистки в составе камерных ансамблей, всё ее камерное творчество, и композиторское, и исполнительское, видится основой ее музыкальной деятельности.

Показательно, что начало самостоятельного композиторского пути Кашперовой связано именно с камерным сочинением. Под опусом 1 известны *Две сонаты для фортепиано и виолончели* (1895—1896), посвященные их первому исполнителю и другу композитора А. В. Вержбиловичу. Отметим, что на тот момент в русской музыке практически не было примеров виолончельных сонат. Кашперова могла ориентироваться на две малоизвестные сонаты своего учителя Антона Рубинштейна, написанные в 1850-е годы (ор. 18 и ор. 39)², не исключено, что она знала «Большую сонату для фортепиано и виолончели» ор. 43 Карла Шуберта, посвященную А. Рубинштейну и К. Давыдову. Кроме того, широкое художественное поле представляли виолончельные сонаты западноевропейских романтиков — Шопена, Мендельсона, Брамса.

В сонатах Кашперовой хорошо просматривается связь музыкального материала с исполнительскими профилями автора и адресата посвящения. Фортепианная партия выполняет опорную функцию в звучании целого. Ее монументальность и детальная проработанность (при сохранении ясности фактуры) наглядно демонстрируют великолепную оснащенность Кашперовой-пианистки. В свою очередь исключительное богатство сонат в плане кантиленных тем и нюансов лирической палитры, как и намеренное избегание виртуозных приемов в виолончельной партии, объясняются ориентацией на исполнительский стиль Вержбиловича. В связи с этим обращает на себя внимание порядок инструментов в авторском названии опуса: Сонаты для *фортепиано и виолончели*.

В отличие от первого опуса, *Соната для виолончели и фортепиано № 3 F-dur* не публиковалась и в настоящий момент числится утраченной. Она была преподнесена в 1907 году в качестве подарка молодоженам Люси ван дер

¹ Griffiths G. Leokadiya Kashperova. P. 62—63.

² Любопытно, что свою первую виолончельную сонату (ор. 18, 1852) А. Рубинштейн написал в возрасте 23 лет, как и Л. Кашперова.

Пальс и Леопольду Отмар-Нейшеллеру¹. Вероятно, тогда же, на торжестве по случаю свадьбы, состоялась премьера сочинения в исполнении Кашперовой и Э. Гербека. Первое публичное исполнение сонаты прошло на концерте 20 апреля 1908 года в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории; партию фортепиано исполнила автор, партию виолончели — А. В. Вержбилович². Другое пропавшее сочинение для виолончели и фортепиано — «Русская серенада» — также исполнялось на концерте 20 апреля 1908, было хорошо принято публикой и повторялось на бис³.

По мысли Гриффитса, обе виолончельные сонаты op. 1 Леокадии Кашперовой демонстрируют такое техническое совершенство и выразительность, что, несомненно, могут войти в число самых впечатляющих первых опусов молодых композиторов⁴. Первая соната, ознаменовавшая вступление автора в профессиональный композиторский «цех», содержит довольно много отсылок к музыке великих предшественников и современников — А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, И. Брамса и других, что создает ощутимый «диалоговый» подтекст сочинения. Вторая соната завершает формирование композиторского стиля Кашперовой и воплощает наиболее характерные для ее инструментального творчества черты — преобладание лирических состояний над конфликтными столкновениями в драматургии; фольклорная окраска тематизма в скерцозных частях, нередко с «малороссийским» акцентом; интонационная спаянность цикла.

Заметим также, что своим первым опусом Кашперова связывает виолончельную музыку середины XIX века с новыми сочинениями XX столетия, европейские жанрово-стилистические нормативы с традициями русской композиторской школы. Музыкальный контекст ее жизни и творчества позволяет с уверенностью утверждать, что Кашперова была хорошо знакома с камерной музыкой своего времени. Виолончельные же сонаты Кашперовой вполне мог знать ее великий современник — С. В. Рахманинов⁵, который

¹ Дискин К. В., Пальс Т. ван дер. Пером и дирижерской палочкой: Николай ван Гильзе ван дер Пальс представляет Римского-Корсакова в Европе // Музыкальная академия. 2021. № 3 (775). С. 110.

² Концерт 20 апреля 1908 года // Русская музыкальная газета. 1908. № 17. Стб. 419.

³ Там же.

⁴ См.: Griffiths G. Leokadiya Kashperova. P. 8.

⁵ Отметим, что Рахманинов и Кашперову связывает, как минимум, круг общих знакомых: Сергей Васильевич исполнял новую редакцию своего Трио вместе с Б. С. Каменским и С. Э. Буткевичем в 1908 году. Кроме того, и Кашперова, и Рахманинов участвовали в первом публичном концерте «Вечеров современной музыки» 31 марта 1902 года в Малом зале Петербургской консерватории: Рахманинов в ансамбле с Буткевичем исполнил свою Виолончельную сонату, а Кашперова — Вторую фортепианную сонату Глазунова, составившую «наибольший успех вечера» (см.: Концерт Вечеров современной музыки // Русская музыкальная газета. 1902. № 14. Стб. 442).

пять лет спустя после кашперовского опуса, в 1901 году, напишет свою сонату для виолончели и фортепиано (g-moll, в четырех частях) и тоже с расчетом на конкретного исполнителя — выдающегося московского виолончелиста А. А. Брандукова. С появлением шедевра Рахманинова жанр виолончельной сонаты выйдет на новый уровень развития и привлечет внимание многих русских композиторов XX века. Но одной из необходимых вех на этом историческом пути стали сонаты для фортепиано и виолончели оп. 1 Леокадии Кашперовой.

Жанр фортепианного трио, пожалуй, наиболее близок Кашперовой. Предпринятая ею композиторская разработка такого типа ансамбля (как и игнорирование других камерных составов, например струнного квартета) оказывается в полном соответствии с исполнительскими традициями времени. Не случайно Г. А. Моисеев среди отличительных черт бытования фортепианного трио отмечает, что «в нем для исполнения фортепианной партии допускалось участие женщин», тогда как струнные ансамбли считались «сугубо „мужской сферой“»¹. В композиторском творчестве Кашперовой насчитывается четыре сочинения в жанре фортепианного трио — больше, в сравнении с другими обращениями к крупной форме в области камерной музыки.

О первом *Trio D-dur* для скрипки, виолончели и фортепиано почти ничего не известно. По данным комментатора Н. Г. Фесенковой, оно было напечатано в 1904 году под оп. 3 в издательстве Бесселя с посвящением меценату Г. Л. Гейзе². Г. Гриффитс в актуализированном списке сочинений Кашперовой числит этот опус среди утраченных³.

Вторым обращением Кашперовой к жанру трио можно считать *Trio a-moll* для необычного состава (*альт*, виолончель и фортепиано), написанное в 1912 году и посвященное памяти А. В. Вержбиловича⁴. Трио не было издано, и рукопись, судя по всему, погибла в Петрограде во время революционных событий. Текст рецензии гласил: «Трио посвящено памяти А. В. Вержбиловича и все проникнуто мрачным, скорбным настроением, но это не слезли-

¹ Моисеев Г. А. Камерные ансамбли П. И. Чайковского. М.: Музыка, 2009. С. 16. Ущемление прав женщин распространялось и на другие особенности камерной практики: по распоряжению М. П. Беляева, учредителя Санкт-Петербургского общества камерной музыки, на концерты Общества женщины не допускались не только в качестве артисток, но и в качестве слушателей! (См.: Концерты: 26 октября. I вечер Общества камерной музыки // Русская музыкальная газета. 1905. № 45. Стб. 1097).

² Кашперова Л. А. Воспоминания о А. Г. Рубинштейне. С. 167.

³ Griffiths G. Leokadiya Kashperova. P. 63. Как удалось выяснить, в Научной музыкальной библиотеке им. С. И. Танеева Московской консерватории, в архиве С. И. Танеева, хранятся изданные партии Трио, но в настоящий момент они недоступны (сообщено И. В. Брежневой, заведующей библиотечным Отделом редких изданий и рукописей).

⁴ Кашперова Л. А. Воспоминания о А. Г. Рубинштейне. С. 168.

вость, не сладкие вздохи и воспоминания — это неподдельная, ярко выраженная индивидуальность, говорящая своеобразно, сильно, а порою и достаточно убедительно. Обращаем внимание особенно на две последние части (из четырех): Скерцо и тема с вариациями, написанные с прекрасным знанием звучности инструментов и отличной полифонией»¹.

К настоящему времени обнаружено еще два фортепианных трио Кашперовой, а-moll² и Es-dur³ (условно — третье и четвертое). Вероятнее всего, оба сочинения были написаны после переезда композитора в Москву, то есть после 1922 года; более точно установить время написания пока не представляется возможным. Сверка почерка данных рукописей с почерком в иных документах фонда, в частности в письмах Л. А. Кашперовой, позволила квалифицировать все нотные манускрипты фонда как автографы композитора. По словам Гриффитса, нашедшего рукописи в архивном фонде Кашперовой в РНММ, Трио а-moll было почти завершено (не хватало деталей фразировки и штрихов), но, скорее всего, при жизни автора не исполнялось⁴. В работе над реконструкцией партитуры, которой руководил Г. Гриффитс, активное участие принимали музыканты Гулд-трио⁵. На основе нотного текста, опубликованного Boosey & Hawkes (2019), этому ансамблю выпала честь представить мировую премьеру сочинения в Кардиффе 18 декабря 2020 года — в рамках концерта BBC Radio 3. Исполнение транслировалось во многие страны мира; сочинение нашло воодушевленный отклик у слушателей и зажило активной концертной жизнью, пока только за рубежом.

Что касается другого *Трио*, *Es-dur*, обнаруженного Гриффитсом, то в 2016 году, когда исследователь впервые работал в московском архиве, скорее всего, оно осталось в тени Трио а-moll, приковавшего главное внимание музыковеда. Но сегодня возникает закономерный вопрос: действительно ли Трио Es-dur Кашперовой является незавершенным, как его аттестовал Г. Гриффитс?⁶ Знакомство с автографами двух поздних трио Кашперовой в архивном собрании РНММ позволило не только утверждать, что фактически *оба* сочинения были закончены композитором⁷, но и предположить, что

¹ Концерт памяти А. В. Вержбиловича // Русская музыкальная газета. 1912. № 16. Стб. 393.

² РНММ. Ф. 345. № 4.

³ РНММ. Ф. 345. № 5.

⁴ Griffiths G. Preface // Leokadia Kashperova. Piano Trio in A minor, op. posth. For violin, cello & piano. London: Boosey & Hawkes, 2019. P. VI.

⁵ Piano Gould Trio — британское фортепианное трио, выступающее с 1998 года в составе: Люси Гулд (скрипка), Элис Нири (виолончель) и Бенджамин Фрит (фортепиано).

⁶ Griffiths G. Leokadiya Kashperova. P. 63.

⁷ Работа с нотными материалами Трио Es-dur нами еще не завершена, поэтому его характеристику оставим за скобками настоящей статьи.

оба трио исполнялись при жизни автора, пусть и не в публичных концертах, но по крайней мере в узком (домашнем) кругу.

В свете камерных тенденций, показательных для творчества Кашперовой в целом, представляется естественным ее обращение к жанру трио и на склоне лет. Однако, учитывая тяжелые обстоятельства Леокадии Александровны, жившей после 1917 года в полной композиторской и исполнительской безвестности, сам факт создания забытым музыкантом еще двух крупных сочинений, какими стали Фортепианные трио a-moll и Es-dur, представляется едва ли не чудом.

Согласно предположению Г. Гриффитса¹, побудить Кашперову к сочинению еще одного трио в тональности a-moll в поздние годы могло воспоминание о своем «втором» трио, каким стало Трио a-moll для альты, виолончели и фортепиано (1912), посвященное памяти Вержбиловича. «Трио для фортепиано, альты и виолончели... лучшая вещь, какую я написала, — бесследно пропало, — констатировала Леокадия Александровна, — и восстановить его я не могу; пришлось бы написать новую вещь»².

Трио a-moll представляет собой классический четырехчастный цикл, где средние части — светлое Andante и безмятежное Скерцо — резко контрастируют с лирико-драматической экспрессией крайних частей (обе Allegro). Контуры форм почти не отступают от академического регламента, однако сложность гармонического развития и полифоническая насыщенность заметно возрастают в сравнении с ранними сочинениями Кашперовой. Усложнение музыкального языка и драматизация общей концепции Трио могут объясняться не только конкретным художественным замыслом (воспоминание о Трио a-moll 1912 года), но и обстоятельствами жизни композитора в 1920—1930-е годы.

Конфликт меланхолично-тревожных и лирически-мечтательных образов завязывается в I части. Тема главной партии (пример 2) создает эффект погружения в прошлое: элегичная квинта виолончели, рождающаяся из фоновой пульсации фортепиано, эхом отзывается в партии скрипки; ее мелодическая линия со сбивчивым трепетом шестнадцатых (agitato!) подхватывает заданный текучим аккомпанементом тон. Необычная гармоническая секунда в фигурациях фортепиано привлекает внимание не только своей выразительностью, но и технической сложностью исполнения.

Драматические коллизии в позднем Трио Кашперовой приводят к дальнейшей симфонизации целого. В сравнении с ранними виолончельными сонатами, Трио демонстрирует более высокую ступень интонационного единства цикла. Одним из сквозных мотивов становится четырехзвучный мотив опевания (пример 3); его разрастание и превращение в неумолимый

¹ Griffiths G. Preface // Leokadia Kashperova. Piano Trio in A minor, op. posth. P. IV.

² Кашперова Л. А. Воспоминания. С. 143.

Allegro agitato

Violin

Cello

Piano

Allegro agitato

p

p

cresc

cresc

cresc

Пример 2. Л. Кашперова. Фортепианное трио а-молл. Op. posth. I часть (т. 1–6)

Allegro

Violin

Cello

Piano

Allegro

mf

mf

Пример 3. Л. Кашперова. Фортепианное трио а-молл. Op. posth. IV часть (т. 1–4)



Пример 4. Л. Кашперова. «Ночная молитва» из цикла «Песни любви» (т. 1–6)

императив в бурном Финале раскрывает мрачный подтекст всего сочинения. По версии Гриффитса, этот мотив является автоцитатой: он пришел из романа Кашперовой «Ночная молитва» на собственные слова¹: «Господь, помилуй нас! / Покрой грехи людские / Любовью безбрежной, / Дай сон нам безмятежный / И грёзы золотые / В ночной, унылый час» (пример 4).

Слова композитора словно содержат ответ трагической эпохи, в контекст которой оказывается вплетена печальная судьба самой Леокадии Кашперовой. Прожив двадцать лет в Советской России, Кашперова так и не смогла вписаться в новые жизненные реалии. И в композиторском творчестве она до конца своих дней оставалась приверженцем романтического стиля, что доказывает позднее Трио а-молл. Языку Кашперовой чужды модернистские эксперименты. Гораздо ближе ее мировосприятию музыка старших современников, в том числе камерная: Рубинштейна и Чайковского, Рахманинова и Танеева. Утраченное трио Кашперовой памяти Вержбиловича, с энтузиазмом воспринятое публикой в 1912 году, органично встраивается в русскую

¹ См.: Griffiths G. Preface // Leokadia Kashperova. Piano Trio in A minor, op. posth. P. IV. Романс входит в цикл «Песни любви» (1904), тетрадь II: «Действительность», № 5.

традицию мемориальных сочинений данного жанра: «Памяти великого художника» Чайковского, «Элегического трио» Рахманинова, Трио Аренского памяти Карла Юльевича Давыдова. Во всплеске «эпитафийных» произведений (Т. А. Гайдамович)¹ на рубеже XIX и XX веков видится воплощение ностальгии по навсегда уходящей эпохе великих музыкантов, великих учителей. Те же смысловые обертоны проникают в позднее сочинение Леокадии Кашперовой — Фортепианное трио а-moll, словно устремленное в далекое, безвозвратное прошлое.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: В 2 т. Л.: Музгиз, 1962. Т. 2. 491 с.
2. *Басова Н. Ф.* Выдающаяся пианистка, композитор и педагог Леокадия Александровна Кашперова: вехи биографии // Книжная культура Ярославского края — 2022: Сборник статей XVII научной конференции / Под ред. Н. В. Беловой. Ярославль: Ярославская областная универсальная научная библиотека им. Н. А. Некрасова, 2023. С. 166–176.
3. *Вайдман П. Е., Раку М. Г.* «Гроза», неосуществленный оперный замысел П. И. Чайковского по одноименной пьесе А. Н. Островского // Чайковский от А до Я. URL: <https://tchaikovsky.sias.ru/articles/musical-compositions/planned-works/operas-/groza-opernyy-zamyсел-p-i-chaykovskogo-po-odnoimennoy-pese-a-n-ostrovskogo/> (дата обращения: 29.03.2025).
4. *Гайдамович Т. А.* Русское фортепианное трио: История жанра. Вопросы интерпретации. М.: Музыка, 2005. 263 с.
5. *Дискин К. В., Пальс Т. ван дер.* Пером и дирижерской палочкой: Николай ван Гильзе ван дер Пальс представляет Римского-Корсакова в Европе // Музыкальная академия. 2021. № 3 (775). С. 106–119.
6. *Кашперова Л. А.* Воспоминания / Публ., вступ. статья и коммент. Н. Г. Фесенковой // Музыкальное наследство: Сборник по истории музыкальной культуры СССР: В 4 т. М.: Музыка, 1968. Т. 2. Ч. 2. С. 135–145.
7. *Кашперова Л. А.* Воспоминания о А. Г. Рубинштейне / Под ред. и с коммент. Н. Г. Фесенковой // Музыкальное наследство: Сборник по истории музыкальной культуры СССР: В 4 т. М.: Музыка, 1968. Т. 2. Ч. 2. С. 145–168.
8. Кашперова Леокадия Александровна // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 6. Стб. 783.
9. Концерт Вечеров современной музыки // Русская музыкальная газета. 1902. № 14. Стб. 440–442.
10. Концерт 20 апреля 1908 года // Русская музыкальная газета. 1908. № 17. Стб. 419.
11. Концерт памяти А. В. Вержбиловича // Русская музыкальная газета. 1912. № 16. Стб. 393–394.
12. Концерты: 26 октября. I вечер Общества камерной музыки // Русская музыкальная газета. 1905. № 45. Стб. 1097.
13. *Ломтев Д. Г.* Элла фон Шульц-Адаевская и ее Двадцать четыре прелюдии для голоса и фортепиано // Временник Зубовского института. 2024. № 2 (45). С. 9–22.

¹ По мысли Т. А. Гайдамович, именно П. И. Чайковский своим Фортепианным трио «Памяти великого художника» (1882) положил «начало эпитафийной традиции жанра» (*Гайдамович Т. А.* Русское фортепианное трио: История жанра. Вопросы интерпретации. М.: Музыка, 2005. С. 156). Думается, не случайно в своем Трио а-moll Кашперова выстраивает ряд параллелей с Трио Чайковского, начиная с выбора тональности.

14. *Моисеев Г. А.* Камерные ансамбли П. И. Чайковского. М.: Музыка, 2009. 293 с.
15. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1894—1895 год. СПб.: [б. и.], 1896. 235 с.
16. *Ремезова В. А.* Забытое имя: Леокадия Кашперова — композитор и исполнитель // Университетский научный журнал. 2020. № 59. С. 146—156
17. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник; ред. пер. Г. А. Орлова; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
18. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни / Пер. Л. В. Яковлевой-Шапориной; предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. 464 с.
19. *Теплова И.* Элла фон Шульц-Адаевски (1846—1926): творческая судьба музыканта и исследования музыкального фольклора европейских народов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. Т. 13. Вып. 3. С. 396—412.
20. *Ямпольский И. М.* Кашперов Владимир Никитич // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 755—756.
21. *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 1: 1886—1897. Л.: Музгиз, 1959. 527 с.
22. *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 2: 1898—1908. Л.: Музгиз, 1960. 634 с.
23. *Griffiths G.* Leokadiya Kashperova: Biography, 'Memoirs' & 'Recollections of Anton Rubinstein'. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. 72 p.
24. *Griffiths G.* Preface // Leokadia Kashperova. Piano Trio in A minor, op. posth. For violin, cello & piano. London: Boosey & Hawkes, 2019. P. IV—VI.
25. *Griffiths G.* Stravinsky's Piano: Genesis of a Musical Language. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 335 p.
26. *Hunnius M.* Mein Weg zur Kunst. Hamburg: Verlag tradition-GmbH, 1925. 300 S.
27. *Hüsken R.* Ella Adaiewsky (1846—1926): Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin. Köln: Dohr, 2005. 435 S.
28. *Taruskin R.* Kashperov, Vladimir Nikitich // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 13 / Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 397—398.

Ангельская песнь, хрупкий Младенец и вечно женственное (рождественские хоровые циклы Бенджамина Бриттена и Джона Тавенера)

ЛАДЫГИНА МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

Аспирантка, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)

E-mail: ladygina2010@gmail.com

Аннотация

В статье рассматривается один из ярких феноменов религиозного медиевализма в британской культуре — англиканская рождественская Служба девяти чтений и кэрол (1880), которая стала моделью и стимулом к созданию двух авторских хоровых циклов — «Ceremony of Carols» Бенджамина Бриттена и «Ex Maria Virgine» Джона Тавенера. Взаимодействие традиции и авторского начала проявляется в этих произведениях по-разному. Для Бриттена национальное прошлое является предметом эстетизации и антитезой современной ему военной действительности; помимо этого, в цикле представлены оригинальные взгляды композитора на праздник Рождества Христова и христианство в целом, что получит развитие в более поздних сочинениях — в том числе в «Военном Реквиеме». Тавенер, ориентируясь на цикл Бриттена и Службу девяти чтений, воссоздает традицию универсальную. Для него популярный средневековый жанр становится источником для создания произведения, насыщенного богословскими идеями; важное место в нем занимают идеи вечности и вечно женственного. В приложении публикуется перевод речи Бриттена перед судом 4 мая 1942 года.

Ключевые слова

религиозный медиевализм, кэрол, Бриттен, Тавенер, Служба девяти чтений и кэрол, англиканство.

Для цитирования

Ладыгина М. А. Ангельская песнь, хрупкий Младенец и вечно женственное (рождественские хоровые циклы Бенджамина Бриттена и Джона Тавенера) // Временник Zubovskogo института. 2026. Вып. 2 (53). С. 49–79.

The Christmas Choral Cycles by Benjamin Britten and John Tavener: Angelic Song, Fragile Infant, and Eternal Feminine

LADYGINA MARIA A.

Postgraduate Student, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia)

E-mail: ladygina2010@gmail.com

Abstract

The article focuses on the Anglican Christmas Festival of Nine Lessons and Carols (1880) as one of the most striking phenomena of religious medievalism in British culture. It became both a model for and a stimulus to the creation of two original choral cycles, *A Ceremony of Carols* by Benjamin Britten, and *Ex Maria Virgine* by John Tavener. The interaction between tradition and originality manifests itself in different ways in these works.

For Britten, the national past becomes an object of aestheticization and an antithesis to the military reality of his time. The cycle also articulates the composer's view of the feast of the Nativity and his understanding of Christianity, which would be further developed in his later works, including *The War Requiem*. Tavener, drawing on Britten's cycle and the Festival of Nine Lessons and Carols, seeks to reconstruct a universal tradition. For him, the popular medieval genre serves as a source for creating a work rich in theological ideas. The concepts of eternity and the eternal feminine occupy a central place among them.

The appendix includes a Russian translation of Britten's speech before the court on 4 May, 1942.

Keywords

religious medievalism, carol, Britten, Tavener, Festival of Nine Lessons and Carols, Anglicanism.

Вращению карусели времени нелегко (если вообще возможно) противостоять, однако можно добиться очень интересных результатов, если попробовать совместить концепции прошлого (как бы туманно мы их себе ни представляли) с идеями настоящего.

Брюс Хейнс. Конец старинной музыки¹

Викторианская эпоха в Великобритании — время растущего интереса к старине и многочисленных попыток ее возродить (сегодня эту культурную тенденцию именуют «медиievalизмом»). Католическое прошлое — богословие, церковный церемониал, а также духовная музыка — стало отправной точкой для обновления Англиканской церкви и национальной культуры. Ярким феноменом религиозного медиievalизма XIX—XXI веков² стало всеобщее увлечение жанром кэрол, ведущим свою историю из Средневековья.

После того, как были опубликованы многочисленные песенные сборники³, в 1880 году в городе Труро для рождественского сочельника была составлена

¹ Хейнс Б. Конец старинной музыки / Пер. Ф. Ноделя. М.: Ad Marginem, 2023. С. 178—179.

² Термин чаще всего относят к «религиозному возрождению» в Викторианской Англии, в частности, к деятельности членов Оксфордского движения. В это время внутри Англиканской церкви возникает англокатоличество; расцветает духовная поэзия Кристины Росетти, Роберта Браунинга, Джеральда Мэнли Хопкинса и других. См.: Curran T. The Medievalizing Process: Religious Medievalism in Romantic and Victorian Literature: PhD. University of South Florida, College of Arts and Sciences, October 2018; Jasper D., Smith J. Reinventing Medieval Liturgy in Victorian England. Thomas Frederick Simmons and The Lay Folks' Mass Book. The Boydell Press, 2023.

³ Среди которых важнейшие: Gilbert D. Ancient Christmas Carol with the Tunes to Which They Were Formerly Sung in the West of England. London: John Nicholas and Son, 1822; Sandys W. Christmas Carols, Ancient and Modern. London: Beckley, 1833; Bramley H. R., Stainer J. Christmas Carols New and Old. London and New York: Novello, Ewer & Co, 1871.

Служба девяти чтений и кэрол (A Festival of Nine Lessons and Carols)¹. В ее основу легли фрагменты из Библии, перемежающиеся праздничными песнопениями.

Автор последования архиепископ Эдвард Уайт Бенсон не оставил указаний на его происхождение². По всей видимости, ориентиром для Бенсона являлась утренняя широко распространившегося во второй половине XIX века Сарумского обряда³; образцом также мог стать католический ночной официальный. Архиепископ, а впоследствии руководство церкви Королевского колледжа Кембриджа, в которой Служба получила новую жизнь в 1918 году, в равной мере обращались и к старинным источникам, и к современным — их целью было показать разнообразие рождественской музыки, которая выражает суть праздника, радует слух верующего и делает его сопричастным Чуду.

В этой статье будут рассмотрены два произведения, созданные в той или иной мере под впечатлением от Службы, — хоровые циклы «A Ceremony of Carols», op. 28 («Венок рождественских песнопений», 1942/43⁴) Бенджамина Бриттена⁵ и «Ex Maria Virgine» («От Марии Девы», 2005) Джона Тавенера. Для последнего ориентиром стал не только ее церковный церемониал, но и приобретенная популярность сочинение предшественника⁶.

¹ О Службе девяти чтений и кэрол см. в «Оксфордском путеводителе по медиевализму»: *Sagrans J.*, „What England Has Done for a Thousand Years“: Medievalism in Christmas Lessons and Carol Services // *The Oxford handbook of Music and Medievalism* / Ed. by S. C. Meyer and K. Yri. Oxford University Press, 2020. P. 205—223.

² Сын архиепископа, священник Хью Бенсон, комментируя последование Службы в сборнике молитв, составленном самим архиепископом, указывает на наличие некоего «старинного источника». См.: *Benson E. W.*, *Rev.* Prayers Public and Private / Ed. by the Rev. H. Benson. London: Isbister, 1899.

³ Такое предположение высказывает Эндрю Робинсон. См.: *Robinson A.* Telling the Christmas story in words and music: the development of and contemporary missional value of the Festival of Nine Lessons and Carols within cathedrals // *Journal of Beliefs & Values*. 2023. Vol. 44. No 4 (December). P. 547. Сарумский обряд католической литургии начиная с XIII века использовался в монастыре Солсбери, а затем распространился и в других епархиях. Название обряда происходит от латинского варианта названия города «Солсбери» «*Sarisburium*». См.: *Wright J. R.*, *Rev.* The Sarum Use // Project Canterbury. URL: <https://anglicanhistory.org/essays/wright/sarum.pdf> (дата обращения: 30.09.2025).

⁴ Цикл написан для однородного хора в сопровождении арфы. Премьера цикла в первой редакции была исполнена женским хором; вторая редакция прозвучала 4 декабря 1943 года в лондонском Вигмор-холле в исполнении хора мальчиков (Morrison Boys' Choir) под управлением автора. См.: *Letters from a Life. Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten*. Vol. 2: 1939—45 / Ed. by D. Mitchell and P. Reed. London: Faber and Faber, 1998. P. 1041—1042. В настоящее время «Венок» чаще исполняется детским хором, нежели женским.

⁵ Такую версию высказывает Хэзер Уиб. См.: *Wiebe H.* Britten's Unquiet Past: Sound and Memory in Postwar Reconstruction. Cambridge University Press, 2012. P. 50—53.

⁶ В частности, Стивен Кингсбари в рецензии на альбом с записью «Ex Maria Virgine» хора Клэр колледжа, по-видимому, впервые обращает внимание на то, что цикл Бриттена мог послужить для Тавенера ориентиром. См.: *Kingsbury S.* Tavener: Ex Maria Virgine by Timothy Brown // *The Choral Journal*. 2009. Vol. 50. No. 4 (November). American Choral Directors Association. P. 81.

К истории «Венка» Бриттена

Бриттен начал писать «Венок рождественских песнопений», возвращаясь из США в Великобританию в 1942 году¹. Композитор понимал, что ему предстоит отвечать перед судом за уклонение от военной службы, но решил находиться вместе со своим народом в трагическое для него время. Его интерес к Службе девяти чтений в эти годы выглядит совсем неслучайным — сама Служба стала одним из символов нации, олицетворением продолжающейся, несмотря на военные события, традиции (пусть и сравнительно недавно возникшей)². До начала Второй мировой войны Бриттен посещал Англиканскую церковь³ и наверняка слышал хотя бы одну радиотрансляцию из Кембриджа⁴, поэтому так или иначе был знаком и с чтениями, и с музыкальным репертуаром Службы.

Сам композитор высказывался о своем цикле весьма скромно — в письме к Элизабет Мэйер от 4 мая 1942 года он писал о том, что в морском путешествии кэрол просто «смягчали его скуку»⁵. Премьера цикла состоялась в библиотеке Норвичского замка 5 декабря 1942 года в исполнении женского хора. А уже в следующем году композитор создает вторую редакцию⁶, что позволяет оценить востребованность «Венка» у публики в военное время и демонстрирует действительное отношение композитора к своему произведению — вдумчивое и серьезное.

Созданный в конкретных обстоятельствах, «Венок» обрел счастливую сценическую судьбу и остается одним из самых известных сочинений композитора. Своего рода ответным приношением хора Королевского колледжа Бриттену стала Служба 2013 года, приуроченная к столетнему юбилею композитора. Прозвучавшие на ней произведения в полной мере отражают его увлечение стариной — «A New Year Carol» из цикла «Friday Afternoons» (1933–1935), «A Hymn to the Virgin» (1930) и «A Boy Was Born» (1932/33).

¹ По приезде в Англию Бриттен написал «Весеннюю кэрол». Музыка обрамляющих номеров была перенесена в еще одну новую часть («Здравствуй, Йоль!»); ее заменила гармонизация григорианского хорала со слегка модифицированной мелодией. См.: *Letters from a Life*. P. 1041.

² Службы продолжались в церкви Королевского колледжа и в 1940-е годы, чему не препятствовали ни холод (старинные витражи были демонтированы), ни малое количество студентов-хористов. См.: *Stegner B. For He is our Childhood's Pattern // The Choral Journal*. 2019. Vol. 60. No. 5 (December). P. 12.

³ *Elliott G. Benjamin Britten. The Spiritual Dimension*. Oxford University Press, 2006. P. 74.

⁴ Радиотрансляции Службы из Кембриджа начались в 1928 году.

⁵ *Letters from a Life*. P. 1037–1038.

⁶ Для второй редакции Бриттен написал еще два номера — колыбельную № 4а «Младенец» и № 7 «Интерлюдия» (для арфы соло), а также сделал редакцию сопровождения для фортепиано. См.: *Letters. Letters from a Life*. P. 1041–1042.

Тавенер и хор Королевского колледжа

Цикл Тавенера рождался в иных обстоятельствах — в непосредственном контакте с устроителями Службы в Королевском колледже. Среди произведений композитора, имеющих непосредственное отношение к Службе и предшествовавших циклу «Ex Maria Virgine», — три хоровые миниатюры: «The Lamb» («Агнец», 1982), «A Hymn to the Mother of God» («Гимн Богоматери», 1985)¹ и «Away in a Manger» («Вдали, в яслях», 2004).

Благодаря стечению обстоятельств написанный в конце октября 1982 года «Агнец» уже через несколько месяцев, в Адвент, был впервые исполнен в Винчестерском соборе хором Королевского колледжа, а спустя несколько дней и на Службе девяти чтений в Кембридже². С тех пор эта кэрол (жанровое обозначение — авторское) стала часто исполняться на Девяти чтениях³. «Агнец» — не только первое произведение в этом ряду, но и самая популярная композиция Тавенера, в которой рельефно проявляются основные черты его уникального стиля⁴.

За год до появления цикла «Ex Maria Virgine», созданного по заказу хора другого кембриджского колледжа — Клэр⁵, от руководителей хора Королевского колледжа Тавенеру поступил заказ сочинить новую кэрол для Службы. Композитор, размышляя в 1999 году над тем, каким будет его потенциальное рождественское произведение для Королевского колледжа,

¹ Произведение исполнялось на Службе в Королевском колледже в 1997 году. Оно входит в цикл «Два гимна Богоматери».

² Спонтанно написав «Агница», композитор уговорил представителей издательства Chester Music отправить ноты сочинения руководителю хора Королевского колледжа Стивену Клибери, не имея при этом никаких предварительных договоренностей. Уже составив программу Службы девяти чтений на тот год, Клибери включил, тем не менее, «Агница» в программу. См.: *Tavener J. The Music of Silence. A Composer's Testament* / Ed. by B. Keeble. London and New York: Faber and Faber, 1999. P. 48.

³ В нашем веке «Агнец» исполнялся на Службах в Королевском колледже десять раз (в 2001, 2003, 2008, 2011, 2013, 2016, 2017, 2018, 2019 и 2024 годах). См. буклеты с последованиями каждого года, частично опубликованные на сайте Колледжа: <https://www.kings.cam.ac.uk/history-festival-nine-lessons-and-carols>.

⁴ См. анализ хора Дэвидом Беннетом Томасом, размещенный на видеохостинге Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=DqZYA9EU6PI>). О сходстве композиторских приемов в «музыкальных иконах» «Агнец» (1982) и «Тигр» (1987) см.: *Snodgrass J. The Theosis of John Tavener: Dualities and Icons in The Tyger and The Lamb // Sacred Music*. 2008. Vol. 135. No. 4 (Winter). P. 40—48.

⁵ Свое произведение композитор преподнес в качестве свадебного подарка принцу Уэльскому Уильяму и герцогине Корнуолла Кейт. Отдельные части цикла были заказаны другими коллективами (co-commissioners). В частности, «Помни, о человек» Тавенер написал для Соборного хорового общества Вашингтона (Cathedral Choral Society of Washington) в память об органисте и хормейстере Вашингтонского кафедрального собора Ричарде Уэйне Дирксене (1921—2003).

выражал надежду на то, что не станет «писать сентиментальную слащавую ерунду без какого-либо метафизического смысла и с полным непониманием Боговоплощения»¹. По собственному признанию композитора, он обратился к традиционному тексту «*Away in a Manger*», поскольку существовавшая музыка к нему не удовлетворяла его с детских лет и, видимо, не соответствовала отношению Тавенера к Празднику. Композитор хотел создать такую рождественскую музыку, в которой действительно присутствует тайна Боговоплощения.

Среди произведений, чьи авторы претендуют на воплощение этой тайны, — фортепианный цикл Оливье Мессиана «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», в центре которого находится тема Бога, становящаяся материалом для некоторых вариаций. У Тавенера же все номера произведения объединяет рефрен, обращенный к Деве Марии. Кроме того, в обоих сочинениях композиторы отдают дань восточной культуре. В цикле Мессиана Восток представлен индуизмом, а у Тавенера — православием и исламом. Таким образом, сходные средства служат композиторам для раскрытия тайны Боговоплощения — насколько это возможно сделать средствами музыкального искусства.

Состав исполнителей. Трактовка жанра кэрол

Оба композитора задействуют традиционный состав исполнителей. Наиболее ранние нотированные манускрипты с кэрол чаще всего содержат двух- или трехголосные образцы этого жанра однородного состава². Бриттен в большинстве частей «Венка» также использует двух- и трехголосный однородный хор, только в сопровождении арфы. Тавенер обращается к традиции более современной — смешанный хор с участием мальчиков и юношей характерен для англиканства, как и органное сопровождение (что полностью соответствует составу исполнителей на службах в Кембридже).

Рефренная структура старинных кэрол определила подход к музыкальной форме в обоих произведениях³. В двух частях Бриттен преобразует одну

¹ *Tavener J.* The Music of Silence. P. 174. Перевод М. Ладыгиной.

² См. расшифровки кэрол XV века: *Mediaeval Carols* / Ed. by J. Stevens. London: Stainer and Bell, 1958.

³ В настоящее время термин «кэрол» является достаточно размытым и вбирает в себя большую часть не только рождественского, но и в целом английского песенного репертуара. Форма с рефреном (*burden*) характерна для манускриптов позднего Средневековья в этом жанре — Cambridge, Trinity College, O. 3. 58; OBL MS Arch. Selden B. 26; GB-LbL Egerton MS 3307; GB-LbL Add. MS 5665.

из строк текста в отсутствующий в первоисточнике рефрен (части № 3 «Нет розы столь совершенной» и № 10 «Благодарим Бога»)¹. Тавенер также использует рефренные формы, отталкиваясь от особенностей старинных текстов — например, в № 2 «Ноэль! Ноэль! Восстаньте ото сна», где композитор усиливает проведение рефрена органом (тогда как строфы звучат а *cappella*)². Подобный фактурный прием сходен со средневековой практикой: считается, что рефрены кэрол в те времена исполнялись всеми участниками торжества, а строфы — солистами³.

Интересный творческий эксперимент, наглядно демонстрирующий преимущество Бриттена по отношению к английской песенной традиции, представляет альбом лондонского женского хора «Psallite Women» под управлением Нэнси Хэддон, в котором «Венок» предваряется средневековыми и ренессансными музыкальными «аналогами»⁴. Например, первому номеру цикла соответствует его первоисточник — рождественский антифон «Hodie Christus natus est» в сопровождении колесной лиры, колыбельной «Младенец» (№ 4а) — «Кэрол из Ковентри» (около XVI века)⁵.

Структура циклов в сравнении

В структуре двух произведений прослеживаются параллели. Прежде всего сходство обнаруживается в наличии вступительного песнопения — за которым следует ликующая праздничная музыка («Здравствуй, Йоль!»⁶ у Бриттена и «Ноэль! Ноэль!» в «Ex Maria») — и идентичного ему заключительного.

¹ Текстовым первоисточником для большинства номеров цикла (№ 3, 5, 6, 8 и 10) послужил для Бриттена сборник английской поэзии под редакцией Джеральда Буллета («The English Galaxy of Shorter Poems», 1939), приобретенный композитором на пути в Англию. Подробнее см.: Ладыгина М. «A Ceremony of Carols» Бенджамина Бриттена и «Ex Maria Virgine» Джона Тавенера. Перевод и комментарии // Старинная музыка. 2025. № 2. С. 26–35.

² Данный прием — усиление рефрена органом — Тавенер использует и в других частях (№ 5 «Радуйся, Царь ангелов» и № 6 «Сладка была песнь»).

³ Eustace F. Insular Carolling in the Late Middle Ages: PhD. University of Bristol, 2018. P. 64.

⁴ См. запись альбома на платформе Яндекс Музыка: <https://music.yandex.ru/album/830701?ysclid=mg4zulqu4u538469322>.

⁵ Эта кэрол входила в состав средневекового «Представления цирюльников и портных» из цикла духовных пьес города Ковентри.

⁶ Йоль — языческий праздник у скандинавов, который праздновали в конце декабря. После христианизации этим же словом стали именовать Рождество. См.: Чесна С. О. Йоль // Большая российская энциклопедия: Научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/iol-b51a6d/?v=5686154> (дата обращения: 15.09.2025).

Da Tod und Le - ben run -

Es war ein wun - der - li - cher Krieg, ein wun - - der - li - cher

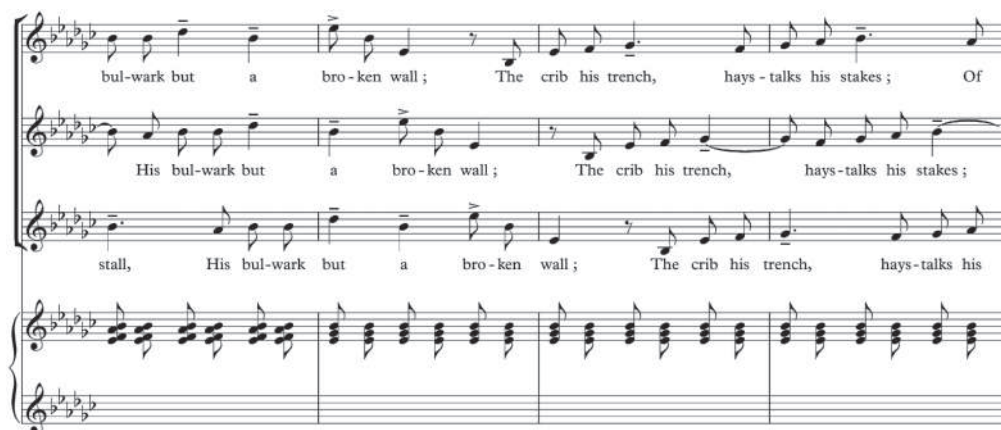
gen, es war ein wun - der - li - cher Krieg, da Tod und Le - ben run -

Krieg, da Tod und Le - ben run - gen, da Tod und Le - ben run -

Es war ein wun - der - li - cher Krieg, ein wun - der - li - cher

Пример 1. И. С. Бах. Кантата «Христос лежал в оковах смерти» (BWV 4).
Начало четвертой строфы. Вокальные партии

Совпадают моменты кульминаций циклов — в обоих случаях это номер 6. Бриттен трактует его как батальную сцену, в которой Младенец Иисус Христос побеждает силы ада. Не исключено, что образцом для композитора послужила прославленная кантата Баха «Христос лежал в оковах смерти» (BWV 4) — симметрично выстроенное произведение, центром которого является четвертая строфа, рассказ о «чудесной битве» между жизнью и смертью. Композиторы используют в соответствующих номерах аналогичные средства: имитационную полифонию, силлабику. Принимая во внимание эрудицию Бриттена в области старинной музыки, можно предположить, что баховская модель была избрана им осознанно. При этом английский композитор предлагает собственное образное решение: у Баха номер заканчивает-



Пример 2. Б. Бриттен. «Венок рождественских песнопений». № 6 «Дитя». Т. 32–38

ся осмеянием побежденной смерти, Бриттен же подчеркивает триумф слабого Младенца (примеры 1, 2).

Тавенер, как и его предшественники, использует в № 6 каноническую технику. При этом, в отличие от них, эта кульминация — лирическая, в ее центре находится образ Богородицы. Генеральную кульминацию композитор откладывает на конец — в части «Для нас родился Сын» (№ 9) он снова обращается к фигуре Девы Марии, прославляя Богородицу на разных языках — греческом, английском и арабском. Таким образом, в ключевые моменты обоих циклов различия богословских акцентов Праздника становятся особенно очевидны.

Вселенский масштаб замысла Тавенера подчеркнут словами:

O and A and A and O,
Cum cantibus in choro,
Let our merry organ go,
Benedicamus Domino.

Омега и альфа, альфа и омега.
Под пение хора
Пусть возгласит орган нашу радость:
«Благословим Господа!»

Строфа в этом номере завершается словами «Benedicamus Domino» («Благословим Господа»). И Тавенер, и Бриттен обращаются в предпоследних частях цикла к возгласам из отпуста мессы. Последний использовал в качестве рефрена восклицание «Deo gratias» («Благословим Бога») — именно им прихожане отвечают на возглас священника «Benedicamus Domino»¹.

¹ В этом отражается старинный обычай на праздничных службах исполнять кэрол вместо «Benedicamus Domino» для украшения службы. См.: Евдокимова Ю. М. Кэрол. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV век. М.: Музыка, 1989. С. 54. Латинские строчки в них — из церковных песнопений.

Начало и конец. Альфа и омега

Крайние части обоих циклов написаны для унисонного хора и, таким образом, отсылают к пению общины в церкви. Возможно, моделью в данном случае послужили начальные и конечные песнопения Службы девяти чтений, либо же — непосредственно молитвословия, обрамляющие рождественскую католическую утреню¹.

Для первого номера Бриттен использовал немного измененную средневековую мелодию и текст рождественского антифона в лидийском ладу «Hodie Christus natus est» («Ныне Христос родился»)² и обозначил этот номер как «Procession» («Процессия»), а ту же музыку в финале — «Recession» («Торжественный уход»). По замыслу Бриттена, во время исполнения этих частей хор перемещается по храмовому пространству, погружая, таким образом, слушателя в атмосферу богослужения. В сочетании с рефреном «Благословим Господа» в предыдущем номере, в котором звучат заключительные слова мессы, создается ощущение совершаемой Литургии³.

Идея обрамить цикл, возможно, сопрягалась в сознании композиторов с «закольцовыванием» библейской истории в празднике Рождества⁴. Тавенер акцентирует этот момент еще более явно, чем Бриттен, используя в крайних частях традиционный текст пасхального богослужения православной церкви. В «Verbum caro» («Слово стало») на фоне органного исона хор исполняет унисонную мелодию в переменном метре (пример 3). В отличие от своего предшественника, Тавенер не обращается к подлинным напевам или к церковным ладам — в результате переальтераций складывается двенадцатитоновый звукоряд, появление которого, возможно, означает полноту Вочеловечивания (пример 4). Его идея восходит к тексту Евангелия от Иоанна о Воплощении Иисуса Христа (Ин. 1: 14, 3). Вероятно, неслучайно то, что заглавное песнопение начи-

¹ Инвитуторий с инвитуторным псалмом (Пс. 94) в начале богослужения и гимн «Te Deum laudamus» («Тебе Бога хвалим») — в конце. См.: Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал: Учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. С. 208, 216.

² Этот антифон к Магнификату поется на второй вечерне в день Праздника. См.: Guéranger P., *Very Rev. Dom. Christmas* // The Liturgical Year. Christmas. Vol. 1 / Trans. from the French by the Rev. Dom. L. Shepherd. 3rd ed. Worcester: Stanbrook Abbey, 1904. P. 242. В версии Службы Бенсона в конце звучал Магнификат и кэрл (либо антифон) к нему. См.: Benson E. W., *Rev. Prayers Public and Private*. P. 146.

³ Известно, что обрамляющий «Венок» хорал был добавлен композитором не сразу. Развивая эту идею, в церковных притчах 1960-х годов Бриттен насыщает мелодику интонациями подлинных григорианских песнопений, обрамляющих эти сочинения. См.: Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. С. 248.

⁴ В католической службе навечерия Пасхи после благословения нового огня на пасхал наносятся греческие буквы Α и Ω (Альфа и Омега) и произносится молитва о том, что Христу «принадлежат времена и века». См.: Римский миссал Католической церкви в России. М.: Изд-во Францисканцев, 2010. С. 333.

Solemn, with great mystery $\text{♩} = c.60$

poco f

Ver - bum ca - ro fac-tum est, et ha - bi - ta - vit in no - bis; Et

Ver - bum ca - ro fac-tum est, et ha - bi - ta - vit in no - bis; Et

Ver - bum ca - ro fac-tum est, et ha - bi - ta - vit in no - bis; Et

Ver - bum ca - ro fac-tum est, et ha - bi - ta - vit in no - bis; Et

Ped. 32' 16' Wood

Пример 3. Д. Тавенер. «Ex Maria». № 1 «Слово стало». Т. 1–7

Пример 4. Д. Тавенер. «Ex Maria». № 1 «Слово стало». Двенадцатитоновый звукоряд

нается сразу с 14-го стиха Евангелия от Иоанна, а не с 1-го, как это бывает на церковной службе — вместо привычного «В начале было Слово» сразу звучит «И Слово стало плотью», акцентируя внимание слушателя на Боговоплощении.

Бриттен в поисках Рождества

В рождественской музыке Бриттена можно проследить поиск своей особой темы. По свидетельству Питера Пирса, композитор всю жизнь стремился создать идеальный цикл, посвященный Рождеству¹. Еще в годы уче-

¹ Elliott G. Benjamin Britten. P. 34.

бы в Королевской академии музыки Бриттен создал два хоровых сочинения — «A Christ's Nativity» («Рождество Христа», 1931) и «A Boy Was Born» («Младенец родился», 1932/33). В первом из них в точке золотого сечения находится часть «New Prince, New Pomp» («Новый Царь, новое величие»), написанная на библейский текст и стихотворение Роберта Саутвелла (1560/1561—1595), которого Бриттен впоследствии выберет одним из поэтов «Венка». Слова из Послания апостола Павла к Римлянам — «Тот, Который Сына Своего не пощадил, но предал Его за всех нас» (Рим. 8: 32) — становятся центральными для этой части. Номер заканчивается в минорном ладу на тихой динамике, несмотря на ликующий текст «His pomp is praised there» («Его величие здесь восхваляется»). Сколь необычно такое звучание в контексте рождественских празднований... Возможно, особое внимание композитора к смиренной жертве Младенца прокладывает путь к его будущему мировоззрению.

В стихотворении Томаса Элиота, послужившем литературной основой Кантикля IV «Путешествие волхвов» (1971), сюжет трактован необычно — события изложены от первого лица одним из волхвов. За самоироничным описанием тягот дороги — с тоской по летним дворцам и шербету — следует откровение восточного царя: в Рождении Младенца он увидел будущую агонию Страстей:

*Вот что: вело это нас — вся эта дорога — к
Рождению или к Смерти? Это было рождение несомненно,
Я сам свидетель. Но я видал рождение и смерть
И считал, что это разные вещи; то Рождение было
Долгой, невыносимой агонией, как Смерть, наша смерть¹.*

Познав глубину этого Чуда², невозможно жить по-прежнему: волхвам не остается ничего другого, как ждать собственную смерть (то есть вечную жизнь), потому что быть «на старой свободе» им уже невыносимо.

Таким образом, в этих произведениях Бриттен в моменты кульминаций делает акцент на будущей жертве Младенца и событиях Голгофы — их предчувствие заключено в Его Рождестве. В своем видении Праздника в «Венке» композитор усиливает этот акцент особой прорисовкой образа Жертвы — Младенец беззащитен, и только благодаря Его хрупкости и готовности покорно принять смерть побеждаются адские силы. Впоследствии подобная

¹ См.: Элиот Т. С. Путешествие волхвов / Пер. О. А. Седаковой // Седакова О. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2: Переводы. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. С. 447—448.

² Возможно, неслучайно в последних тактах Кантикля в фортепианной партии появляется «рождественский» A-dur крайних частей «Венка», который в данном случае звучит в наложении на основной g-moll.

идея отзовется в «Военном реквиеме» проповедью «религии Исаака» (выражение Р. А. Насонова¹), нашедшей наиболее сильное выражение в Оффертории — в связи со стихотворением Оуэна «Притча о старике и юноше». В нем Авраам убивает Исаака, несмотря на предостережение явившегося ангела — привычный миропорядок переломить оказывается невозможно.

В части «Морозной ночью» из «Венка» благодаря II низкой ступени проглядывает интонация тритона, который станет основой музыкальной организации «Реквиема» и символом «смертного оцепенения»² — его остинатное звучание в крайних разделах вызывает явные ассоциации с подобным приемом в Интроите, на что указывает и тембр арфы, сопровождающей пение Исаака в Оффертории (см. ц. 71) — в ее партии также неоднократно звучит данный интервал (см. ц. 9, 7 т. до ц. 16). Возможно, неслучайно Бриттеном выбран g-moll — тональность «Dies irae» (примеры 5 и 6).

Беззащитность Младенца в «Венке» многократно противопоставлена военным атрибутам — в этом и состоит чудо. Ни арфа, ни хор мальчиков по своей природе не предназначены для создания подобных эффектов, но в произведении Бриттена они участвуют в победе над Сатаной (см. № 6 «Дитя»):

*Его нагая грудь — надежный щит;
А детский крик — удар разящий;
Из плачущих глаз исходят стрелы;
Холод и Нужда стали боевыми знаменами,
И слабость телесная служит Ему добрым конем.*

Кажущаяся униженность и беззащитность торжествуют над злом — в военные годы эта идея звучала особенно актуально и вместе с тем спорно. Представ в Англии перед трибуналом, Бриттен открыто говорил о том, что хочет следовать примеру Христа: «я не могу погубить чью-то жизнь, потому что в каждом человеке есть Дух Божий»³. Удивительно, что в разгар кровопролития появляется и восторженно принимается публикой⁴ произведение, в котором враг (в данном случае сам Сатана) побежден Младенцем, а не грозным воителем.

В последние годы жизни Бриттен начал работу над «Christmas Sequence» («Рождественский цикл») на тексты из Честерского цикла средневековых духовных песен, который предполагал использование традиционных гимнов и

¹ Насонов Р. А. Примирение в соборе: религия Исаака в «Мессе Оуэна» // Музыкальная академия. 2021. № 1. С. 6–36.

² Там же. С. 19.

³ См. приложение.

⁴ Известно, что первое исполнение цикла в Лондоне завершилось совместным с публикой пением гимна «O come all ye faithful» («Приидите, вси вернии»). Цит. по: Wiebe H. Britten's Unquiet Pasts... P. 53.

Be - hold, a sil - ly ten - der babe, in free - zing win - ter

Be - hold, a sil - ly ten - der babe, in

Be - hold, a babe, in free - zing

Пример 5. Б. Бриттен. «Венок рождественских песнопений».
№ 8 «Морозной ночью». Т. 1–5

et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

et lux per-pe-tu-a lu-ce-at

et lux per-pe-tu-a lu-

et lux per-pe-tu-a

Пример 6. Б. Бриттен. «Военный Реквием». Интроит. Ц. 2

григорианских напевов — в том числе, по-видимому, и «Hodie Christus Natus est», уже прозвучавшего в «Венке»¹. Финал этого сочинения, следуя традиции средневекового театра, композитор предполагал завершить музыкальным рассказом об избииении младенцев².

Таким образом, хрупкость и беззащитность маленького ребенка (как Иисуса Христа, так и невинно погибших в Вифлееме детей), готового принести себя в жертву, стали доминантой циклов композитора о Рождестве. Уже в смиренном нисхождении Христа с Небес заключено не только радостное ликование, но и будущая трагедия Страстей.

Рождество Тавенера. Вечная женственность

Один из ракурсов, в котором Тавенер трактует рождественские чудеса, связан с представлением о женском начале. Рефрен «Ex Maria» имеет ремарку «таинственно, с сиянием Вечной Женственности»³. В заключительной части «Для нас родился Сын» (№ 9) образ Девы Марии также является центральным — Ей возносятся хвалы на трех языках.

Композитором понятие «вечной женственности», чуждое христианской ортодоксии⁴, воспринималось как неотъемлемая часть традиционализма. «Было время... когда я думал, что моя лучшая музыка — о Божьей Матери, не потому, что я читал о Ней теологическую литературу, а просто потому, что я люблю Ее. Женственное в наши дни практически отсутствует. Оно передернуто, искажено феминизмом. Я говорю о том, чтобы вернуть сакральный женственный принцип в искусство»⁵, — говорил композитор.

Мысль Тавенера была обращена к Софии, Премудрости Божией, которую он почитал как Матерь Божью⁶, к чему в богослужебных православных текстах имеются некоторые основания, — например, в Акафисте Божья Матерь называется «вместилищем Невместимого Бога» и «высотой неудобовос-

¹ В подаренном композитору в 1959 году мальчиками Вестминстерского хора экземпляре «Liber Usualis» Бриттен пометил несколько хоралов — в том числе этот. См.: Elliott G. Benjamin Britten. P. 73.

² Ibid.

³ Т. 23; см.: Taverer J. Ex Maria Virgine. Chester Music, 2005.

⁴ В частности, софиологическое учение протоиерея Сергея Булгакова было осуждено в 1935 году Собором Русской Православной Церкви Заграницей и митрополитом Сергием (Страгородским) как противоречащее церковному учению. См.: Козырев А. П. Софиология // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/sofiologiia-ba916b/?v=8056952> (дата обращения: 17.02.2026).

⁵ Taverer J. The Music of Silence. P. 133.

⁶ «Наилучшим выражением женского начала... является София, Святая Премудрость; в христианском понимании — Матерь Божия» (Taverer J. The Music of Silence. P. 133; перевод М. Ладыгиной).

ходимой человеческим помыслам»; посредством Нее «обновляется тварь»¹. В основании учения софиологии лежит упоминаемая в восьмой главе Притч Соломоновых предвечная Премудрость, вразумляющая человека, — «кто нашел меня, тот нашел жизнь»². В философии Владимира Соловьева и протоиерея Сергия Булгакова София в некоторых контекстах отождествляется с Богородицей³.

В лирической кульминации цикла Тавенера — богородичной части «Нет розы столь совершенной» (№ 6) — примечательны слова, в контексте всего произведения явно подразумевающие понятие Софии:

*Эта роза помогает нам узреть,
Что Бог един в трех лицах...*

Идея вечности

Монодийное хоровое пение на фоне **исона** встречается во многих сочинениях Тавенера⁴. В творчестве композитора выдержанный тон символизирует «звук вечности», его исчезновение в партитуре — «видимую пустоту» («apparent void») ⁵. Звук *d*, помимо традиционной царской семантики тональности D-dur⁶, вероятно, отсылает к латинскому Deus (Бог). С этого тона и начинается цикл — он звучит в органной педали, на которую опирается звуко-ряд хора (см. пример 4).

Затем педаль *d* переходит в партию басов — на ней звучит рефрен «Ex Maria». После сурового, с многократными переальтерациями, вступительного песнопения появляющийся «чистый» мажорный лад (D-dur) звучит особенно светло.

Явную символическую нагрузку несет поиск «тона вечности» в богородичном номере «Сладка была песнь». Исоном в данном случае выступает тон *des* у органа — в куплетах этот звук заливован на протяжении всего раздела

¹ Акафист Божьей Матери, икос 1.

² Притч. 8: 35.

³ Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 74, 280.

⁴ Например, в «Апокалипсисе» (1993). См.: Оробинская Э. Ю. Вечность во времени: «Апокалипсис» Дж. Тавенера как опыт музыкальной иконографии // Научный вестник Московской консерватории. 2024. Т. 15. Вып. 1 (март). С. 52–54.

⁵ Tavenner J. The Music of silence. P. 154. Перевод М. Ладыгиной.

⁶ Такая трактовка тональности D-dur особенно характерна для музыки эпохи барокко. Например, Р. А. Насонов определяет значение D-dur в «Страстях по Иоанну» как тональности Иисуса Христа-Царя, победившего смерть. См.: Насонов Р. А. Путь спасения, пройденный с И. С. Бахом (Осмысление евангельского текста в «Страстях по Иоанну») // Музыка и проповедь. К интерпретации наследия И. С. Баха: Материалы научной конференции. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. С. 73, 74, 77–78.

Sweet, but piercing (♩ = c.46–52)

poco f *molto f*

Sweet was the song the Vir-gins sang. When she to Beth-lem Ju-da came, And was de-

-li-vered of a Son, That bless-ed Je-sus hath to name

Пример 7. Д. Тавенер. «Ex Maria». № 4 «Сладка была песнь».
Т. 246–253. Переальтерации звука *d*

в педали, а на мануалах он представлен в виде трели. Одновременно в хоре появляются все возможные альтерации тона *d*: первоначальный Des-dur, двигаясь к центру палиндрома, меняется сперва на quasi-D-dur'ный аккорд, а затем — на H-dur'ный (пример 7).

Похожий поиск «тона вечности» обнаруживается и в «Радуйся, Царь ангелов». После D-dur'ного хорового аккорда в партии органа появляются зву-



Пример 8. Д. Тавенер. «Ех Maria». № 5 «Радуйся, Царь ангелов».
Т. 307–309. Поиск тона *d* в органной педали

ки *d*, *c* и *des* в низком регистре (пример 8); они находят «разрешение» в чистом тоне *d* у вступающего хора.

Еще один прием, символизирующий вечность в творчестве Тавенера, — это использование мелодических ракоходов, инверсий и их сочетаний. Вероятно, впервые идея использовать палиндромы в своей музыке появилась у композитора благодаря увиденному им в книге об Антоне Веберне магическому квадрату¹.

Тавенер стремился к тому, чтобы его сочинения были построены на «сакральной геометрии» («sacred geometry»)². В античной Греции палиндромы использовались в поэзии орфиков и Сотада. В Византии они часто встречаются на территориях религиозных комплексов³ — палиндромические надписи можно увидеть и теперь на купелях и святых источниках в Греции и в Турции. Подобная метафизическая трактовка числа в отношении архитектуры была характерна для деятелей Академии «Теменос»⁴ («The Temenos Academy»), с основательницей которой — Кэтлин Рейн — Тавенер долгое время плодотворно общался⁵.

Часто композитор использует палиндромы в мемориальных сочинениях. Так, «Chant» («Песнь», 1995) для виолончели, написанная в память о Филиппе Шеррарде — друге и единомышленнике композитора, специалисте по греческой литературе, — представляет собой ракоход. Острову Патмосу, на котором, как известно, закончил свою жизнь Иоанн Богослов, посвящена пьеса для фортепиано с оркестром «Palintropos» (1978).

¹ Dudgeon P. Lifting the Veil. The Biography of Sir John Tavener. London: Portrait, 2003. P. 164.

² Ibid. P. 166.

³ Varsamis S. The Tradition of Spatial Writing: The Case of the Palindrome in Between Literature and Architecture // Delft Architecture Theory Journal / Ed. by D. Hauptmann and L. Schrijver. 2012. No. 10/11 (Spring). P. 143.

⁴ «Теменос» в переводе с греческого означает «отрезать»; теменосами называются участки земли в Древней Греции, на которых находились святилища. См.: Temenos // Encyclopedia Britannica / 11th ed. New York: Encyclopedia Britannica Company, 1911. Vol. 26. P. 577. Академия «Теменос» ставит своей целью распространение идей «вечной философии» («the perennial philosophy»). См.: Dudgeon P. Lifting the Veil. P. 120.

⁵ Dudgeon P. Lifting the Veil. P. 166.



Пример 9. Д. Тавенер. «Ex Maria». Первое, второе и пятое
(в виде полного палиндрома) проведение рефрена. Партия сопрано

Самые протяженные палиндромические структуры в цикле встречаются в частях, обращенных к Деве Марии. Рефрен «Ex Maria», звучащий после каждого номера, удлиняется от проведения к проведению; после пятой части он «дорастает» до полного палиндрома (далее следует богородичная часть «Нет розы столь совершенной», № 6). Рост сменяется убыванием: рефрен постепенно «сворачивается», пока не возвращается к своему первоначальному варианту (пример 9). Сочетание «педали вечности» на звуке *d* и становление палиндрома в этом рефрене вызывают ассоциации с ветхозаветным предсказанием о появлении Вифлеемской звезды. Цикличное повторение рефрена и его «рост» также могут отсылать и к лунному циклу Пасхалии с его центральным событием — Распятием Иисуса Христа. Кроме того, Луна ассоциируется у некоторых христианских мыслителей с образом Девы Марии — на основании фрагмента из Откровения Иоанна Богослова: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд»¹.

Бриттен выражает идею вечности с помощью другого приема. Использование им техники остинато отсылает к вариационным формам, популярным в Англии в старину². В результате, как справедливо отмечает Стивен

¹ Откр. 12: 1–2. Например, деву в этом фрагменте иногда отождествляют с Богородицей. См.: Фаст Г., *прот.* Толкование на Апокалипсис. Красноярск: Енисейский благовест, 2004. С. 180. Николай Пестов, ссылаясь на апостола Павла (1 Кор. 15: 41), говорит, что в Священном Писании Солнце символизирует Бога, Луна — Божью Матерь. В данном фрагменте Апокалипсиса, таким образом, женой является Церковь, облеченная в Бога (Солнце) и имеющая своим основанием Богоматерь. См.: Пестов Н. Е. Свет Откровения. Размышления над Апокалипсисом. М.: Братство святого апостола Иоанна Богослова, 2010. С. 138.

² Юрием Владимировичем Трубиным был отмечен английский вариант этой формы — граунд. См.: Трубин Ю. В. Диалог старинного и современного в цикле «Рождественские песни» Б. Бриттена // К 55-летию Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. Мастер и мастерство в художественном творчестве: Материалы Всероссийской научной конференции 26 апреля 2023 года. Музыкальное искусство, изобразительное, театральное и киноискусство. Донецк: Донецкая гос. музыкальная академия имени С. С. Прокофьева, 2023. С. 80.



Пример 10. Б. Бриттен. «Венок рождественских песнопений». № 7 «Интерлюдия»

Allegro (♩.=56)
poco f

I sing of a mai-den That is ma - kè-les : King of all kings To her

I sing of a mai-den That is ma - kè-les : King of all kings To her

I sing of a mai-den That is ma - kè-les : King of all kings To her

Пример 11. Б. Бриттен. «Венок рождественских песнопений». № 5 «Как роса в апреле». Т. 1–8. Партия хора

15

The musical score is for a vocal and piano piece. It features four staves. The top three staves are vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass), and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo/mood is marked 'p legato'. The lyrics are in Russian and English. The Russian lyrics are: 'сын, она, чешет. Он пришел так тихо. Там его мать была. Как'. The English lyrics are: 'son she ches. There his mo - der was, He came al so stille As'. The piano part is marked 'mf bisbigliando e legato'.

Пример 12. Б. Бриттен. «Венок рождественских песнопений». № 5 «Как роса в апреле». Т. 9–16

Артур Аллен, возникает эффект безвременья, вечности¹. Принцип остиinato использован в арфовой Интерлюдии: пентатоническая мелодия нижнего голоса повторяется от разных, все более низких, звуков, в то время как в верхнем голосе проводится не зависящая от нее в тональном отношении мелодия хора «Ныне Христос родился» (пример 10). Возможно, отсутствие слов в этом чисто инструментальном номере объясняется его особым образным наполнением: в тишине совершается мистическое нисхождение Святого Духа и чудо Вочеловечивания. К подобной интерпретации располагает и образ недавно прозвучавшего номера «Как роса в апреле» (№ 5).

Остинато применяется и в паре контрастных номеров (№ 5 и № 6) с единым тональным центром (Es-dur, es-moll) и общей заглавной интонацией (V—I—II—III). Многократное повторение последовательности аккордов на органном пункте es придает воинственность номеру «Дитя» (№ 6): возникает эффект битвы, разворачивающейся на фоне вечности (см. примеры 2 и 11).

Образ нежно падающей на землю росы в средней части пятого номера — аллегория нисхождения Святого Духа на Деву Марию. Этот момент подчеркнут остиinato изложенной полигармонией: в партии арфы трезвучие C-dur возникает на фоне трехзвучной педали, обрисовывающей Es-dur. В имитациях хора накладываются друг на друга две тональности; таинственность застывшего момента подчеркнута ремаркой «bisbigliando» («шепотом», пример 12).

¹ Allen S. A. Britten and the World of the Child // The Cambridge Companion to Benjamin Britten / Ed. by M. Cooke. Cambridge University Press, 1999. P. 282.

Песни ангелов. Игра диезов и бемолей

В символическом арсенале Бриттена и Тавенера важное место занимает игра бемолей и диезов. Их смены происходят в драматургически важные моменты — одним из наиболее запоминающихся в этом ряду становится внезапно появляющаяся ангельская песнь. Примечательно, что в обоих циклах чудо происходит в № 3. «Небесная музыка» связана с тональностью A-dur (у Бриттена основная тональность F-dur, у Тавенера — f-moll). Бриттен использует его лидийское наклонение (пример 13) — так же, как и в обрамляющем цикл хорале «Ныне Христос родился». В «Помни, о человек» (№ 3 из «Ex Maria») пение ангелов поначалу занимает всего два такта, а затем разрастается до обширного раздела (пример 14).

Переключение бемольной и диезной сфер было широко распространено в музыкальной символике барокко и служило важнейшим средством музыкальной драматургии. Тогда же сложилось представление о семантике тональностей¹. Весь этот символический багаж оказывается востребованным уже в XX веке у таких композиторов, как Бриттен и Тавенер.

Появление «ангельского» A-dur в бриттеновском цикле связано с движением по большетерцовому ряду и энгармонической заменой знаков. В № 2 «Здравствуй, Йоль!», написанном в этой тональности, на словах о Сретении «предвидится» F-dur следующей части, посвященной Богородице². Тональности F-dur композитор достигает посредством большетерцового ряда мажорных трезвучий, в котором диезы Cis-dur'a «чудесным образом» превращаются в VI низкую ступень F-dur'a (то есть в Des-dur'ный аккорд, пример 15).

Тональный план богородичной части «Нет розы столь совершенной» движется по тому же большетерцовому ряду в противоположном направлении — от F-dur композитор приходит на словах «Gloria» в A-dur и затем возвращается в основную тональность (пример 13).

Пребывание в A-dur связано с видением чуда и в других частях «Венка» (например, в № 4а «Младенец»; см. о нем дальше). У Тавенера «небесная музыка» вновь прозвучит в части «Дин! Дон! Весело в высях» (№ 7). Гармония припева построена на лидийском звукоряде D-dur (идентичном звукоряду

¹ В этой связи «небесный» A-dur Бриттена и Тавенера, вероятно, соотносится с барочной традицией использования этой тональности. Такую семантику тональности отмечал, в частности, Друскин (см.: *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. С. 169). В произведениях Баха она часто ассоциируется с радостным созерцанием Рождества или с пасторальными образами, — например, в A-dur написаны хоральная прелюдия из Органной книжечки «In dulci júbilo» BWV 608, хор пастухов «Пойдем в Вифлеем и посмотрим» и дуэт сопрано и баса «Боже! Твое сострадание, Твое милосердие» из Рождественской оратории (BWV 248, № 26, 29). Смена диезных тональностей на бемольные наделена символическим значением, например, в «Страстях по Матфею» Баха (см.: *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. С. 249).

² В западной традиции праздник Сретения (Candlemas) сопряжен с почитанием Богоматери. Его также называют днем Очищения Девы Марии.

glo-ri-a in ex-cel-sis De-o! Gau-de-a-mus, Gau-de-a-mus,

glo-ri-a in ex-cel-sis De-o! Gau-de-a-mus, Gau-de-a-mus,

glo-ri-a in ex-cel-sis De-o! Gau-de-a-mus, Gau-de-a-mus,

Пример 13. Б. Бриттен. «Венок рождественских песнопений». № 3 «Нет розы столь совершенной». Т. 30–35. Появление A-dur лидийского

Ecstatic, dance-like (♩ = c. 96) Suddenly remembering... (♩ = c. 70)

ff **pp**

The an-gels all did sing. O thou man, O thou man.

ff **pp**

The an-gels all did sing. O thou man, O thou man.

ff **pp**

The an-gels all did sing. O thou man, O thou man.

ff **pp**

The an-gels all did sing. O thou man, O thou man.

Пример 14. Д. Тавенер. «Ex Maria». № 3 «Помни, о, человек». Т. 185–194

Пример 15. Б. Бриттен. «Венок рождественских песнопений». № 2 «Здравствуй, Йоль!». Т. 28–41. Партия хора

A-dur; в нотах стоит ремарка «с ослепительной, иступленной радостью»¹); возникает разительный контраст с музыкой куплетов (с тональным центром g-moll; пример 16).

Последний раз ангельская музыка в «Ex Maria Virgine» появляется в кульминационном номере «Для нас родился Сын» на словах «альфа и омега» — после бемольного рефрена (g-moll/B-dur). Резко меняя ключевые знаки, композитор «закольцовывает» события Рождества и тональный план всего цикла, отсылая к № 3 с его «прорывом» в A-dur (пример 17).

Важное значение в обоих циклах принадлежит тону *d* и его альтерациям. По нашим наблюдениям, и у Бриттена, и у Тавенера тон *des* и его энгармонический аналог *cis* связаны с образом Богородицы. В № 2 «Венка» «Здравствуй, Йоль!» упомянутая выше энгармоническая замена аккорда Cis-dur на Des-dur предваряет обращение к Богородице. «Найденный» здесь тон *des* на протяжении всей колыбельной «Младенец» (№ 4a) будет звучать в составе оstinatного мотива *des-des-c*. Эта педаль постоянно перегармонизируется: если сначала она вписана в гармонии f-moll и c-moll, то в т. 6 на словах «так была приятна мелодия» тон *des* становится основным; возникающий при этом аккорд Des-dur вызывает ассоциации с богородичной музыкой номера «Здравствуй,

¹ См. т. 387, 407, 427.

an - gel sing

an - gel sing

an - gel sing

an - gel sing

With dazzling, ecstatic joy!

ff Glo - - - - - ri

ff Glo - - - - - ri

ff Glo - - - - - ri

ff Glo - - - - - ri

Glo - - - - - ri

Пример 16. Д. Тавенер. «Ex Maria». № 7 «Дин! Дон! Весело на небесах!». Т. 383–391. Появление D-dur лидийского

Йоль!». Тональное движение второго раздела направлено к Cis-dur. Хриплое пение соловья (a-moll) сменяется «небесным» лидийским A-dur и, с помощью тона *dis*, модулирует в Cis-dur (энгармонический вариант Des-dur, пример 18).

Эта же гармония (в виде Des-dur) появится и в номере «Как роса в апреле», в котором говорится о Деве Марии, чудесным образом зачавшей Христа от Святого Духа (пример 11).

Тавенер неоднократно перекрашивает гармониями «тон вечности» *d*. Сразу после двенадцатизвучного звукоряда вступительного песнопения с усто-

With grandeur and exaltation

ff *ff* *ff* *ff*

O and A, and A and O, Cum can - ti - bus in cho - ro,

Пример 17. Д. Тавенер. «Ex Maria». № 9 «Для нас родился Сын». Т. 556–559

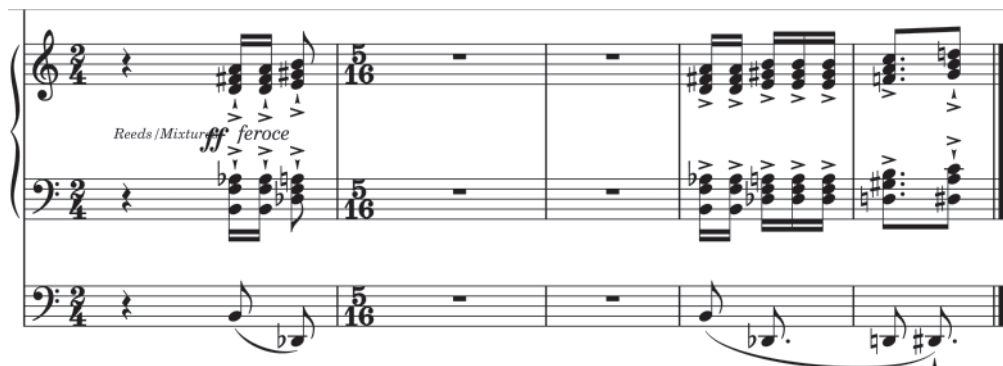
ff

Пример 18. Б. Бриттен. «Венок рождественских песнопений». № 4а «Младенец». Аккорды сопровождения

ем *d* ярким контрастом звучит рефрен «Ex Maria» в D-dur. Примечательно, что «тоном вечности» Марианского номера «Сладка была песнь» становится звук *des*, который в припевах «перекрашивается» в *cis* — колыбельная от лица Божьей Матери звучит в *cis-moll*.

Также, вероятно, и поиск «тона вечности» в части «Радуйся, Царь ангелов» (см. раздел «Идея вечности») и устой его первого раздела на интервале ув. 6 *des-h* сопряжены с образом Божьей Матери (пример 8).

Все приведенные примеры свидетельствуют о том, что контрастные сменные знаков в циклах Тавенера и Бриттена всякий раз подразумевают нечто чудесное — будь то явление ангелов или постижение самого чуда Вочеловечивания. Вместе с тем переключения между диезной и бемольной сферами в иных случаях происходят плавно; как правило, это наблюдается в богородичных номерах или при упоминании Девы Марии. В «Венке» таким способом подчеркивается Ее «неотмирность», нежность. Для Тавенера же важнее расставить собственные богословские акценты: Дева Мария отождествляется в его цикле с Премудростью, существовавшей до века. Главная мысль произведения обращена к значению вечно женственного в Боговоплощении.



Пример 19. Д. Тавенер. «Ex Maria». № 5 «Радуйся, Царь ангелов».
Т. 278–282. Партия органа

Заключение

В циклах Бриттена и Тавенера заметна опора на традиции жанра кэрол, богословие Рождества, структуру и репертуар Службы девяти чтений. Актуализируя эти традиции, каждый из композиторов следует собственной эстетике и стремится запечатлеть в музыке то, что ему наиболее дорого в Празднике. Хотя композиторы, по-видимому, работали по одной модели, векторы их творческих устремлений оказываются направлены в совершенно разные стороны. Их личное отношение к празднику Рождества и к христианству в целом, а также индивидуальные обстоятельства знакомства со Службой и с хором Королевского колледжа определили разницу концепций.

Некоторые исследователи усматривают в цикле Бриттена не столько музыкальный рассказ о Рождестве, сколько желание передать дух невинной мальчишеской жизни. Хампфри Карпентер сравнивает часть «Здравствуй, Йоль!» с переполохом на школьном дворе; «Дитя», по его представлениям, требует в исполнении не меньшей энергии, чем битва подушками; в колыбельных раскрывается нежная любовь матери к сыну¹. С точки зрения Пола Килдеа, музыка «Венка» свидетельствует о том, какие духовные песнопения хотел слышать маленький Бриттен — вместо мрачного церемониала в храме Святого Иоанна в родном Лоустофте и чопорной церковной музыки в школе Грешема². Однако вряд ли можно ограничить содержание цикла только этим.

Хэзер Уиб обращает внимание на важную роль цикла в творчестве композитора — в нем возникает диалог прошлого с сегодняшним днем, светское искусство взаимодействует с церковным³. В годы войны Служба и рожде-

¹ Carpenter H. Benjamin Britten. A Biography. New York: Charles Scribner's Sons, 1992. P. 168.

² Kildea P. Benjamin Britten. A Life in the Twentieth Century. Penguin Books, 2013. P. 35.

³ Wiebe H. Britten's Unquiet Pasts... P. 12.

ственные песнопения стали для английского народа одним из национальных символов. Используя старинный песенный жанр, Бриттен создает пространство для его возвышения и эстетизации. Добавим к этому, что в прочтении событий Рождества композитор проповедует центральные идеи своего творчества: отказ от всякого насилия и победу зла хрупкостью и беззащитностью. Эти идеи получают развитие в его последующих произведениях.

Буквально в каждой из своих «музыкальных икон»¹ Тавенер стремился запечатлеть в звуках образ Божий и транслировать древние религиозные истины — пусть иногда и в собственном их понимании — современному секулярному обществу, которое он категорически не принимал. В «Ex Maria» он обращается к «вечно женственному». Мария для него — и христианская Богородица, и вместе с тем отражение более универсальных представлений о присутствии женского начала в сотворенном Богом космосе.

Общность структурных и гармонических решений в рассмотренных циклах — наличие обрамляющих частей, использование канонической техники в кульминации, «ангельская песнь» в A-dur, «богородичный тон» *des*, остинато и исоны, несущие важную символическую нагрузку, — позволяет с уверенностью говорить о том, что Тавенер ориентировался на опус своего предшественника. При этом оба произведения находятся в русле широкого движения английского религиозного медиевализма — Служба девяти чтений и кэрол дала им конструктивную идею и вдохновила своими традициями и репертуаром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 738 с.
2. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 382 с.
3. Евдокимова Ю. М. Кэрол. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV век. М.: Музыка, 1989. С. 53–60.
4. Еремينا Д. А. «Икона света» как образец «иконы в звуках» Джона Тавенера // *Opera musicologica*. 2024. Т. 16. № 3. С. 84–103.
5. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 392 с.
6. Козырев А. П. Софиология // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/sofiologiia-ba916b/?v=8056952> (дата обращения: 17.02.2026).
7. Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал: Учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. 259 с.

¹ Тавенер включает понятие иконы в названия нескольких своих сочинений («Ikön of Light», 1983; «Ikön of the Nativity», 1991; «Ikön of Eros», 2000 и др.). Термин «звуковая икона» используется учеными в работах о композиторе. См.: *Miklaszewska J.* The Idea of an „Icon in Sound“ in the Works of John Tavener // *Liturgia Sacra*. 2021. Vol. 57. № 1. P. 217–231; *Насонов Р. А.* Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2015. № 3 (14). С. 72–85; *Еремينا Д. А.* «Икона света» как образец «иконы в звуках» Джона Тавенера // *Opera musicologica*. 2024. Т. 16. № 3. С. 84–103.

8. Ладыгина М. «A Ceremony of Carols» Бенджамина Бриттена и «Ex Maria Virgine» Джона Тавенера. Перевод и комментарии // Старинная музыка. 2025. № 2. С. 26–35.
9. Насонов Р. А. Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3 (14). С. 72–85.
10. Насонов Р. А. Примирение в соборе: религия Исаака в «Мессе Оуэна» // Музыкальная академия. 2021. № 1. С. 6–36.
11. Насонов Р. А. Путь спасения, пройденный с И. С. Бахом (Осмысление евангельского текста в «Страстях по Иоанну») // Музыка и проповедь. К интерпретации наследия И. С. Баха: Материалы научной конференции. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. С. 64–80.
12. Оробинская Э. Ю. Вечность во времени: «Апокалипсис» Дж. Тавенера как опыт музыкальной иконографии // Научный вестник Московской консерватории. 2024. Т. 15. Вып. 1 (март). С. 46–61.
13. Пестов Н. Е. Свет Откровения. Размышления над Апокалипсисом. М.: Братство святого апостола Иоанна Богослова, 2010. 272 с.
14. Римский миссал Католической церкви в России. М.: Изд-во Францисканцев, 2010. 641 с.
15. Трубихин Ю. В. Диалог старинного и современного в цикле «Рождественские песни» Б. Бриттена // К 55-летию Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. Мастер и мастерство в художественном творчестве: Материалы Всероссийской научной конференции 26 апреля 2023 года. Музыкальное искусство, изобразительное, театральное и киноискусство. Донецк: Донецкая гос. музыкальная академия имени С. С. Прокофьева, 2023. С. 79–81.
16. Фаст Г., прот. Толкование на Апокалипсис. Красноярск: Енисейский благовест, 2004. 496 с.
17. Хейнс Б. Конец старинной музыки / Пер. Ф. Ноделя. М.: Ad Marginem, 2023. 827 с.
18. Честа С. О. Йоль // Большая российская энциклопедия: Научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/iol-b51a6d/?v=5686154> (дата обращения: 15.09.2025).
19. Элиот Т. С. Путешествие волхвов / Пер. О. А. Седаковой // Седакова О. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2: Переводы. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. С. 447–448.
20. Allen S. A. Britten and the World of the Child // The Cambridge Companion to Benjamin Britten / Ed. by M. Cooke. Cambridge University Press, 1999. XVIII, 350 p.
21. Benson E. W., Rev. Prayers Public and Private / Ed. by the Rev. H. Benson. London: Isbister, 1899. 274 p.
22. Bramley H. R., Stainer J. Christmas Carols New and Old. London and New York: Novello, Ewer & Co, 1871. 184 p.
23. Britten B. Appeal to the Appellate Tribunal // Britten on Music / Ed. by Paul Kildea. Oxford University Press, 2003. P. 40–41.
24. Carpenter H. Benjamin Britten. A Biography. New York: Charles Scribner's Sons, 1992. X, 677 p.
25. Curran T. The Medievalizing Process: Religious Medievalism in Romantic and Victorian Literature: PhD. University of South Florida, College of Arts and Sciences, October 2018. III, 202 p.
26. Dudgeon P. Lifting the Veil. The Biography of Sir John Tavener. London: Portrait, 2003. XVII, 270 p.
27. Elliott G. Benjamin Britten. The Spiritual Dimension. Oxford University Press, 2006. XIV, 169 p.
28. Eustace F. Insular Carolling in the Late Middle Ages: PhD. University of Bristol, 2018. 243 p.
29. Gilbert D. Ancient Christmas Carol with the Tunes to Which They Were Formerly Sung in the West of England. London: John Nicholas and Son, 1822. 560 p.
30. Gueranger P., Very Rev. Dom. Christmas // The Liturgical Year. Christmas. Vol. 1 / Trans. from the French by the Rev. Dom. L. Shepherd. 3rd ed. Worcester: Stanbrook Abbey, 1904. 490 p.

31. *Jasper D., Smith J.* Reinventing Medieval Liturgy in Victorian England. Thomas Frederick Simmons and The Lay Folks' Mass Book. The Boydell Press, 2023. XVII, 257 p. (Medievalism XXVI).
32. *Kildea P.* Benjamin Britten. A Life in the Twentieth Century. Penguin Books, 2013. XVI, 666 p.
33. *Kingsbury S.* Tavener: Ex Maria Virgine by Timothy Brown // The Choral Journal. 2009. Vol. 50. No. 4 (November). American Choral Directors Association. P. 81–82.
34. Letters from a Life. Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten. Vol. 2: 1939–45 / Ed. by D. Mitchell and P. Reed. London: Faber and Faber, 1998. XXIV, 1340 p.
35. Mediaeval Carols / Ed. by J. Stevens. London: Stainer and Bell, 1958. XIX, 145 p. (Musica Britannica. Vol. 4).
36. *Miklaszewska J.* The Idea of an „Icon in Sound“ in the Works of John Tavener // Liturgia Sacra. 2021. Vol. 57. № 1. P. 217–231.
37. *Robinson A.* Telling the Christmas story in words and music: the development of and contemporary missional value of the Festival of Nine Lessons and Carols within cathedrals // Journal of Beliefs & Values. 2023. Vol. 44. No 4 (December). P. 546–562.
38. *Sagrans J.* „What England Has Done for a Thousand Years“: Medievalism in Christmas Lessons and Carol Services // The Oxford handbook of Music and Medievalism / Ed. by S. C. Meyer and K. Yri. Oxford University Press, 2020. P. 205–223.
39. *Sandys W.* Christmas Carols, Ancient and Modern. London: Beckley, 1833. CXLIV, 188 p.
40. *Snodgrass J.* The Theosis of John Tavener: Dualities and Icons in The Tyger and The Lamb // Sacred Music. 2008. Vol. 135. No. 4 (Winter). P. 40–48.
41. *Stegner B.* For He is our Childhood's Pattern // The Choral Journal. 2019. Vol. 60. No. 5 (December). P. 10–19.
42. *Tavener J.* The Music of Silence. A Composer's Testament / Ed. by B. Keeble. London and New York: Faber and Faber, 1999. XIV, 210 p.
43. Temenos // Encyclopedia Britannica / 11th ed. New York: Encyclopedia Britannica Company, 1911. Vol. 26. P. 577.
44. The English Galaxy of Shorter Poems / Ed. by G. Bullett. London: Dent, 1939. XVII, 494 p.
45. *Varsamis S.* The Tradition of Spatial Writing: The Case of the Palindrome in Between Literature and Architecture // Delft Architecture Theory Journal / Ed. by D. Hauptmann and L. Schrijver. 2012. No. 10/11 (Spring). P. 143–164.
46. *Wiebe H.* Britten's Unquiet Past: Sound and Memory in Postwar Reconstruction. Cambridge University Press, 2012. X, 250 p. (Music since 1900).
47. *Wright J. R., Rev.* The Sarum Use // Project Canterbury. URL: <https://anglicanhistory.org/essays/wright/sarum.pdf> (дата обращения: 30.09.2025).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Б. Бриттен. Заявление местному суду по регистрации лиц, отказывающихся исполнять воинскую повинность (4 мая 1942 года)¹

Так как я верю в то, что в каждом человеке обитает Дух Божий, я не могу уничтожать человеческие жизни и чувствую своим долгом избегать способствовать, насколько я могу, их уничтожению, даже если я совершенно не одобряю чьи-то действия или образ мыслей. Вся моя жизнь была посвящена творчеству (ибо моя профессия — композитор), и я не могу принимать участие в разрушении. Более того, я считаю, что фашистскую доктрину можно преодолеть только с помощью пассивного сопротивления. Если бы Гитлер

¹ Цит. по: *Britten B.* Appeal to the Appellate Tribunal // Britten on Music / Ed. by Paul Kildea. Oxford University Press, 2003. P. 40. См. оригинал: BBW/2/1/8/1 (машинописный текст). URL: <https://www.bpacatalogue.org/archive/BBW-2-1-8-1>.

стоял у власти в этой стране или Англия имела бы схожую форму правления, я считал бы своей обязанностью противостоять этому режиму всеми возможными ненасильственными способами и полным бойкотом. Я искренне верю в то, что лучше всего могу помочь человечеству тем, что продолжу ту работу, к которой я более всего пригоден в силу природы моих талантов и образования, то есть к созданию музыки и ее распространению. Я могу сочинять музыку для фильмов Министерства информации (МОИ) и продукции Би-би-си; также я предлагаю свои услуги Комитету по поощрению музыки и искусства (СЕМА). Я, однако, готов, хотя и чувствую себя совершенно неподходящим по натуре и профессиональной подготовке, взять на себя другую созидательную гражданскую работу, если она никоим образом не будет связана с вооруженными силами¹.

Обращение к апелляционному суду (июнь 1942)²

Все это местный суд ошибочно расценил как мои религиозные убеждения, пытаюсь чрезмерно приписать мне веру в божественность Христа. Я не пытаюсь, как утверждают, выбирать нечто из его учения, но полагаю общий смысл его учения и личный пример образцом, на который можно равняться. По этой причине мой сознательный отказ касается как нестроевой службы, так и боевых частей. Отсылка к Р. А. М. С. [Медицинский корпус Королевской армии] и нестроевой службе в изложении дополнительных доказательств не отражает ясно то, что я пытался донести до трибунала. Я не могу сознательно вступить в Р. А. М. С. или другие службы, не участвующие в боевых действиях, потому что, поступая таким образом, я буду участвовать в войне не менее, чем если бы сражался на поле боя, — мой протест против такой службы суд признал обоснованным. Я, тем не менее, понимаю, что в ситуации тотальной войны совершенно невозможно избежать в ней косвенного участия. Однако я полагаю, что должен дистанцироваться от прямого участия настолько, насколько это возможно. Поэтому я прошу оставить мне право выбирать служение обществу, согласующееся с моей совестью и соответствующее моей профессии.

¹ Судебное решение по слушанию дела Бриттена стало следующим: «Мистер [Отец] Стюарт Моррис представляет заявителя. Заявитель говорит: — Я не могу уничтожать людей, потому что в каждом человеке обитает Дух Божий. Я был воспитан в Церкви Англии. Я не посещал Церковь в последние пять лет. Я не верю в божественность Христа, но я думаю, что его учение разумно и его примеру нужно следовать. Я верю, что можно впустить захватчиков и затем подавать им хороший пример. Дания позволила немцам войти и еще их не проводила, но ныне их время истекает. Я не против сил гражданской обороны. Я протестую против вступления в армию и пособничеству убийства. Я могу вступить в Р. А. М. С. [Медицинский корпус Королевской армии]. Я не знаю, какие еще имеются службы, не участвующие в военных действиях. Я думаю, что среди квакеров я мог бы найти духовное пристанище. Я написал музыку для пацифистской песни [Пацифистский марш, 1937] и пацифистского фильма [Британский покой, 1936]. Нестроевых частей не существовало бы, если бы в них не нуждалась Армия». См. оригинал: BBW/2/1/8/2 (машинописный текст). URL: <https://www.bpacatalogue.org/archive/BBW-2-1-8-2>.

² Цит. по: *Britten B. Britten on Music*. P. 41. См. оригинал: <https://www.bpacatalogue.org/archive/BBW-2-1-8-3> (карандашная запись).

«Trio Fluido» Хельмута Лахенмана: диалектика «звуковых фигур» и «возникающих» шумовых тонов

ПЕТРУСЕВА НАДЕЖДА АНДРЕЕВНА

*Доктор искусствоведения, профессор,
Пермский государственный институт культуры (Пермь, Россия)*

E-mail: petrusyova@yandex.ru

КОРОВИН ИВАН ВЛАДИМИРОВИЧ

*Магистр кафедры теории и истории музыки,
Пермский государственный институт культуры (Пермь, Россия)*

E-mail: ioannromm@yandex.ru

Аннотация

Рассматривается «Trio Fluido» для кларнета, альты и ударных (1966–1967) Хельмута Лахенмана в контексте перехода от сериалистических к структуралистским методам создания музыкальных композиций. Поскольку Лахенман в кратком комментарии к сочинению концептуализирует пространственно-временную оппозицию («разжижение» акустически мыслимого материала и его «окаменение», расщепление), разговор о «звуковых фигурах» (более продолжительных или лаконичных) и «возникающих» шумовых компонентах (с использованием нетрадиционных способов звукоизвлечения) закономерен. В первой макросекции преобладают звуковые фигуры, во второй — краткие фигуры и шумовые тоны. Используется комплексный подход, предполагающий сочетание структурно-музыкальных и интерпретирующих методов. Подчеркивается непрерывный переход от звука к шуму, от звуковой насыщенности и полноты к истончению звучности в ее шуршании и паузировании, а также в постепенном слиянии тембров задействованных инструментов.

Ключевые слова

Хельмут Лахенман, «Trio Fluido», диспозиция и оппозиция, звуковые фигуры и возникающие шумовые тоны, критерии слушания музыки, структура/телесность/аура, макросекции и микросекции.

Для цитирования

Петрусева Н. А., Коровин И. В. «Trio Fluido» Хельмута Лахенмана: диалектика «звуковых фигур» и «возникающих» шумовых тонов // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 2 (53). С. 80–91.

The *Trio Fluido* by Helmut Lachenmann: The Dialectic of Sound Figures and Emerging Noise Tones

PETRUSEVA NADEZHDA A.

Doctor of Arts, Professor, Perm State Institute of Culture (Perm, Russia)

E-mail: petrusyova@yandex.ru

KOROVIN IVAN V.

*Master's Degree from the Department of Theory and History of Music,
Perm State Institute of Culture (Perm, Russia)*

E-mail: ioannromm@yandex.ru

Abstract

The *Trio Fluido* for clarinet, viola, and percussion (1966–1967) by Helmut Lachenmann is considered in the context of the transition from serialist to structuralist methods of musical composition. As Lachenmann conceptualizes the spatio-temporal opposition in a brief commentary on the work (dilution of acoustically conceived material and its petrification, splitting), a discussion of sound figures (longer or shorter) and the emerging noise components (using unconventional sound production methods) is appropriate. The first macro-section is dominated by sound figures, while the second features concise figures and noise tones. A comprehensive approach is employed, combining structural-musical and interpretive methods. Emphasis is placed on the continuous transition from sound to noise, from sonic richness and fullness to the thinning of sonority in its rustling and pausing, as well as in the gradual merging of the timbres of the instruments involved.

Keywords

Helmut Lachenmann, *Trio Fluido*, disposition and opposition, sound figures and emergent noise tones, criteria for listening to music, structure/physicality/aura, macro-sections and micro-sections.

Творчество Хельмута Лахенмана стало своеобразным мостом между традиционным и авангардным искусством, предложив принципиально новый подход к созданию музыки. Композитор разработал уникальную эстетическую систему, базирующуюся на отказе от устоявшихся музыкальных стереотипов и диалектическом структурализме, в основе которого «лежит не только категория порядка, но и категория отрицания»¹. Его метод конкретной инструментальной музыки позволил по-новому взглянуть на возможности традиционных инструментов, расширив границы музыкального восприятия.

«Trio Fluido» (1966) относится к заключительному этапу так называемого «структуралистского» периода (1966–1968) в творчестве композитора, непосредственно предшествовавшему формированию его центральной эстетической концепции². В этом сочинении Лахенман экспериментирует

¹ *Lachenmann H.* Musik als existentielle. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel, 2004. S. 60. Ср. с высказыванием Ж.-Ф. Лиотара: авангардные произведения предпочтительны потому, что «реализуют неотъемлемо присущий художественному жесту нигилизм более явным... образом, чем остальные» (*Лиотар Ж.-Ф.* *Anima minima // Рансьер Ж.* Эстетическое бессознательное / Сост., пер. с фр. и послесл. В. Е. Лапицкого. СПб.; М.: Machina, 2004. С. 98).

² *Колико Н. И.* Хельмут Лахенманн: эстетическая технология: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных, 2002. С. 9; *Лаврова С. В.* Две стороны звукового восприятия новой музыки: Х. Лахенман — энергия исполнительского жеста и новый тип слушания // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствование. 2013. № 4. С. 23.

с приемами, которые вскоре оформляются в метод «конкретной инструментальной музыки», суть которого в переходе к «экстратерриториальной трактовке инструментов, к новым типам звука, разрушающим (через вариацию и разработку) традиционно тональную установку слуха»¹. Для структурного подхода Лахенмана существенна классификация типов звуков и создание фактурных «семейств», как в композициях 1967–1968 годов («Trio fluido», «Interiem», «Consolation 1», «Consolation 2», «Notturmo»). В то же время сериальное мышление предполагает работу с параметрами звука как замкнутыми структурами, и с формой, основанной на методе чередования секций². В «Trio Fluido» новаторские способы звукоизвлечения (древком у подставки альты, едва слышимые эхо-тоны кларнета и исполненные пальцами и ногтями звуки в партии ударных) органично сочетаются с традиционными, создавая уникальную звуковую материю. В комментарии 1993 года Лахенман пояснил идею «структурного музицирования»: «за звуковыми фигурами обнажаются, осознаются и включаются в музыкальный контекст шумовые компоненты, за ними — опыт физической природы звучащего материала, а за этим — опустошенное таким образом время»³.

Исследование «Trio Fluido» вписывается в широкий контекст отечественного музыковедения. Формирование стиля и концепции творчества Хельмута Лахенмана стало предметом диссертации Н. И. Колико и монографии С. В. Лавровой⁴, вопросам его эстетики и философии посвящены статьи Н. А. Петрусевой и Н. Г. Горшковой⁵, принципы «конкретной инструментальной музыки» рассмо-

¹ Петрусева Н. А. Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа: В 2 ч. Пермь: Пермский гос. ин-т культуры, 2016. Ч. 2. С. 127.

² Лаврова С. В. Структурное мышление и принцип поливалентности в европейской музыкальной композиции последней трети XX века в контексте идей «Логики смысла» Ж. Делёза // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2013. № 1. С. 4.

³ «wobei hinter den Tonfiguren die Geräuschkomponenten, hinter diesen die Erfahrung von der körperlichen Beschaffenheit des klingenden Stoffes und dahinter die auf solche Weise entleerte Zeit freigelegt, bewußtgemacht und in den musikalischen Zusammenhang eingegliedert wird» (Lachenmann H. Trio Fluido. URL: <https://www.breitkopf.com/work/3887/trio-fluido> (дата обращения: 12.10.2024)).

⁴ Колико Н. И. Хельмут Лахенманн: эстетическая технология; Лаврова С. В. После Теодора Адорно: новая музыка Германии и Швейцарии начала информационной эпохи. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020.

⁵ Петрусева Н. А. Траектории: Лахенман, Адорно, Арто, Бодрийяр. 9 тезисов к интерпретации музыки Лахенмана // Обсерватория культуры. 2012. № 6. С. 64–71; Петрусева Н. А. По направлению к статике: Дж. Шельси и Х. Лахенман // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 189–204; Горшкова Н. Г. Стилиевые особенности музыки Хельмута Лахенманна // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). С. 28–32.

трены А. Ю. Радвиловичем¹, методы работы Лахенмана с историческим и музыкальным материалом описаны в статье Ю. С. Векслер², музыкальный язык его фортепианных сочинений представлен в исследованиях О. А. Красногоровой³.

Новизна данной статьи заключена в выделении макро- и микросекций «Trio Fluido» с попыткой разъяснить механизм противопоставления «звуковых фигур» и «возникающих тонов» (терминология Лахенмана из комментария 1989 года)⁴. Кривая статистики шумовых тонов выступает как разновидность *невывразимого* («освобожденного времени», «освобожденного восприятия»⁵). В современном искусстве *невывразимое* как эстетическая категория приобретает особую значимость в работах Т. Адорно, А. Арто, К.-О. Апеля и Х. Лахенмана; эстетическое суждение становится свидетельством *непредставимого* у Ж.-Ф. Лиотара. Так, если статьи, составившие первые два раздела исследования К.-О. Апеля «Трансформация философии» (1973), вдохновлены главным образом проектом онтологической герменевтики М. Хайдеггера (язык как «дом бытия», «приют человеческого существа»), то материалы второго раздела в значительной мере критически соотносятся с «неуловимым событием бытия»⁶. А. Арто, перенося категорию *невывразимого* в плоскость драматургии, приходит к выводу, что ощущения первичны, а текст — вторичен. В своем «Втором манифесте» А. Арто говорит, что «область его (театра. — Н. А., И. К.) изнанки, реальность воображения и грез... проявляется... наравне с самой жизнью»; а зрелище, «непосредственно ощущается и перелagается нашим духом, несмотря на все искажения, вносимые языком, и в обход всех подводных камней речи и слов»⁷. Направленность Х. Лахенмана от «осязания» (звуковой телес-

¹ Радвилович А. Ю. О расширенной трактовке струнно-смычковых инструментов. Сравнительный инструментальный анализ струнных квартетов — «Gran torso» Хельмута Лахенмана и «Black Angels» Джорджа Крама // Очерки по вопросам оркестровки и музыкальной композиции: Сборник научно-методических статей кафедры оркестровки и общего курса композиции / Ред.-сост. Е. Ш. Давиденкова-Хмара. СПб.; Саратов: Амирит, 2020. С. 49—75.

² Векслер Ю. С. Метаморфозы «Deutschlandlied» в музыке XX века: Э. Шюльхоф, В. Ульман, Х. Лахенман // Текст художественный: смысл и структура: Сборник научных статей (Петрозаводск, 17—20 марта 2020) / Ред.-сост. Е. Г. Окунева. Петрозаводск: VPrint, 2021. С. 403—419.

³ Красногорова О. А. «Философия фортепиано» Хельмута Лахенмана в эстетических сближениях: от хокку и Леонардо да Винчи к Анри Бергсону // Научный вестник Московской консерватории. 2024. Т. 15. Вып. 2. С. 250—271.

⁴ Lachenmann H. Trio Fluido. URL: <https://www.breitkopf.com/work/3887/trio-fluido> (дата обращения: 17.12.2025). Ср. с процессом мелодизации шума в музыке С. Шаррино.

⁵ «Освобожденное восприятие» — переход от тонально привычного слышания к новому восприятию, определенному через диспозицию типов звука и сеть локальных структур (Lachenmann H. Musik als existentielle. S. 25, 31).

⁶ Апель К.-О. Трансформация философии. Пер. с нем. / Пер.: В. Куренной, Б. Скуратов. М.: Логос, 2001.

⁷ Арто А. Театр Жестокости (Второй Манифест) / Пер. Г. Смирновой // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вступ. статья В. И. Максимова; коммент. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000.

ности) к «постижению» (и осознанию звуковых структур) сформулирована в его манифесте «Четыре основных положения слушания музыки» (1979)¹.

«Trio Fluido» для кларнета, альты и ударных было написано в 1966 году и переработано в 1966–1967 годах². По словам композитора, данный опус являлся одной из попыток «вырваться из строго избирательного музыкального мышления»³. Его премьера состоялась 5 марта 1968 года в Мюнхене (партию кларнета исполнил Эдуард Бруннер, партию ударных — Мишель Ранта, партию альты — Франц Шесль).

Состав инструментов — кларнет, альт, ударные (маримба, альпийский колокольчик, тарелки, литавры, бонго) — формирует отправную точку в процессе дифференциации звука. В комментарии 1989 года Лахенман выделяет, с одной стороны, «более или менее разветвленные звуковые конфигурации»⁴, с другой — «осознанную анатомию возникающего (выдуваемого, ударяемого, растираемого, смычкового, щипкового, штрихового и т. д.) тона»⁵. Эту оппозицию композитор концептуализирует пространственно-временными категориями: «Между этими двумя противоположностями — здесь разжижение точно мыслимого, а там его окаменение или внутреннее расщепление, открытие — движется эта музыка»⁶.

Композиция включает две макросекции, разделенные темповыми указаниями ($\text{♩} = 80 \text{ са}$, такты 1–186 — первая макросекция; *Poco più mosso*, такты 187–386 — вторая макросекция) и прогрессирующей оппозицией звук—шум. Для выделения микросекций существенны разделяющие паузы и темповые обозначения (прежде всего, возвращение исходного темпа $\text{♩} = 80 \text{ са}$), которые часто совпадают. Так, первая макросекция включает 16 микросекций (такты 1–186 в схеме 1).

¹ *Lachenmann H.* Musik als existentielle. S. 1–20; *Лахенман Х.* Четыре основных положения музыкального слушания / Пер. с нем. Н. А. Петрусовой // *Петрусова Н. А.* Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа. Ч. 2. С. 201–209. В данном манифесте речь идет о тональности, телесности, структуре и ауре как основных положениях слушания музыки.

² Версию трио для кларнета, фортепиано и альты использовал в своей исполнительской практике Московский ансамбль современной музыки (МАСМ).

³ *Lachenmann H.* Trio Fluido. URL: <https://www.breitkopf.com/work/3887/trio-fluido> (дата обращения: 17.12.2025).

⁴ «enger oder weiter verzweigte Tonfigurationen» (*Lachenmann H.* Trio Fluido (дата обращения: 17.12.2025)).

⁵ «bewusstgemachte Anatomie des entstehenden (geblasenen, geschlagenen, geriebenen, gestrichenen, gezupften, getupften usw.) Tones» (*Lachenmann H.* Trio Fluido (дата обращения: 17.12.2025)).

⁶ *Lachenmann H.* Trio Fluido (дата обращения: 17.12.2025).

Схема 1. Х. Лакенман «Trio Fluido». Темповая шкала первой макросекции

Нумерация микросекций, темпы, разделяющие паузы	такты
1. ♩ = 80 ca / rit.	1–9
2. a tempo / 	10–18
3. a tempo / poco rit., rit	19–35
4. a tempo / 	36–44
5. a tempo / 	45–50
6. a tempo / rit.	51–59
7. a tempo / tempo libero, poco meno, rit	60–67
8. a tempo / 	68–74
9. a tempo / poco rit.	75–94
10. a tempo / 	95–105
11. Tempo I / poco rit.	106–118
12. a tempo / 	119–135
13. a tempo / 	136–150
14. a tempo / 	151–172
15. a tempo / poco pesante 	173–178
16. calmo / poco piu mosso	179–186

Рассмотрим две первые микросекции (первая микросекция — такты 1–10 в примере 1, вторая микросекция — такты 11–18 в примере 2). Композитор противопоставляет более стремительные звуковые фигуры и краткие точечные фигуры (акценты, выдержанные ноты, сгруппированные мелкие ноты).

Уже беглый взгляд на партитуру демонстрирует контрапункт статики (партия альты) и динамики (кларнет и маримба). Время от времени краткие звуки и возникающие тоны в первой макросекции вклиниваются в фигурации; наиболее насыщенной таким типом развития является партия кларнета.

Пример 1. Х. Лахенман. «Trio Fluido» (такты 1–10)

Таблица 1. «Trio Fluido». Звуковые фигуры и возникающие тоны в партии кларнета

Звуковые фигуры	Возникающие тоны
такты 1—3 — динамически контрастная фигура со скачками	такт 5: одиночный, штриховой — стаккато (см. пример 1)
т. 4 — краткая фигура-форшлаг, отчасти сливающаяся с фигурой в партии маримбы (см. пример 1)	т. 6—8: выдуваемый (эхо) (см. пример 1)

т. 11–12; 13; 14–15 — три фигуры: волнообразная в диапазоне малой сексты продолжительностью в две с половиной четверти в сочетании иррациональных (секстолей) и рациональных длительностей; две аналогичные фигуры в комбинации иррациональных квинтолей и рациональных «вихревых» фигур (см. пример 2)	т. 13–15, 17, 18: восемь одиночных ударяемых и штриховых тонов (шестнадцатые и восьмые) в контрастной динамике в диапазоне септимы через две октавы (см. пример 2)
т. 15–16 — скерцозная фигура (вновь в комбинации рациональных и иррациональных длительностей, шестнадцатых, восьмых и секстолей, которые разделяются паузами и контрастной динамикой) (см. пример 2)	

Заметим, что три волнообразные прогрессирующие фигуры, образующие продолжительную ломаную линию (такты 11–15 в партии кларнета в примере 2 ср. с таблицей 1), имеют расширяющийся диапазон, сочетают мелкие рациональные и иррациональные длительности.

Helmut Lachenmann

Пример 2. Х. Лахенман. «Trio Fluido» (такты 11–18)

Аналогичным образом представлен ряд звуковых фигур и возникающих шумовых тонов в партиях маримбы и альты (см. таблицы 2, 3).

Таблица 2. «Trio Fluido». Звуковые фигуры и возникающие тоны в партии маримбы

Звуковые фигуры	Возникающие тоны
т. 1–3 — комбинация трели с форшлагов, одиночных звуков и форшлагов	т. 3, т. 5: одиночные ударяемые, <i>staccato</i>
т. 4 — квинтоль, одиночный звук и трель	т. 13: штриховой
т. 6–9 — два пролонгированных звука	т. 18: скользящий в <i>gliss.</i> (почти в двух октавах)
т. 12–14 — три нисходящие и волнообразные фигуры	
т. 15 — тремоло	

Таблица 3. «Trio Fluido» Звуковые фигуры и возникающие тоны в партии альты

Звуковые фигуры	Возникающие тоны
т. 2–3 — звук, взятый вверх смычком (<i>crescendo</i>)	т. 4–6 (выдержанный и <i>gliss.</i> в пределах малой септимы)
т. 8–9 — на грифе, двузвучная фигура, взятая вниз и вверх смычком, при этом второй звук флажолет (флейтовый тембр)	т. 7–8: флажолет, скользящий (в пределах секунды)
т. 12, т. 14 — краткие звуки, взятые смычком т. 15, т. 18 — трель разной продолжительности (четверть, половинная, половинная с двумя точками)	
т. 13, т. 16, т. 18 — флажолеты	

Если составляющие первую макросекцию звуковые фигуры основаны главным образом на чередовании и визуальном контрапункте звуковых фигур в партиях солистов, то одиночные штриховые звуки в значительной мере соотносятся с пролонгированными эхо-тонами кларнета, флажолетами альты, резкими стаккатированными акцентными нотами в партиях всех инструментов, которые словно «прошивают» нас своими «взглядами». При этом разного рода одиночные звуки-фигуры действуют как своего рода промежуточное звено между стремительностью звуковых фигур и утончающей звуковую фактуру статикой шумовых компонентов.

Рассмотрим фрагмент из второй макросекции (такты 290–304 в примере 3) в аспекте преобладания кратких фигур и шумовых тонов. Здесь задей-

290. 4/4

294. 2/4 3/8 2/8 3/8 5/8

300. 4/4 3/8 2/4 5/8 3/4

Handwritten musical score for Trio Fluido, measures 290-304. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 290-293) is in 4/4 time and features a flute (Steg flaut.), marimba (MAR), and a cello/bass (Cello/Bass). The second system (measures 294-299) shows changes in time signature (2/4, 3/8, 2/8, 3/8, 5/8) and includes instructions like 'Hände' (hands), 'AG' (Alto Saxophone), and 'Schlägel' (sticks). The third system (measures 300-304) continues with various time signatures (4/4, 3/8, 2/4, 5/8, 3/4) and includes instructions like 'auf Notenpult' (on music stand), 'auf Handen' (on hands), and 'auf Hammer' (on hammer). The score is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings such as pp, p, mf, f, and fff.

Пример 3. Х. Лахенман. «Trio Fluido» (такты 290–304)

ствованы следующие инструменты: кларнет, альпийский колокольчик, маримба и альт. Краткие фигуры представляют отдельные звуки, взятые с экономией дыхания кларнетиста (так формируются предельно тихие эхо-тоны) и исполнением партии маримбы не палочками, а руками. Шумовые звуки со своими полувывысказанными посланиями извлекаются рядом нетрадиционных

приемов: например, в партии ударных ногтем по альпийскому колокольчику, ударами по пульту для нот; или в партии альта — резким *pizz.* левой рукой, *flautando* у подставки, звуками, взятыми прыгающим древком смычка.

В целом точность высоты звука во второй макросекции размыта благодаря широкому использованию нетрадиционных техник игры. При этом инструменты (кларнет, маримба, альт и альпийский колокольчик) как бы сворачивают свою характерную идентичность с целью слияния в общем, чрезвычайно утонченном шуршании.

Итак, в основе «Trio Fluido» заложена диалектическая оппозиция двух процессов — «разжижения» и «окаменения». Обозначенная в заглавии «флюидная» особенность сочинения образуется благодаря непрерывному переходу от звука к шуму, от звуковой насыщенности и полноты к истончению звучности в шуршащем шелесте и паузировании, а также в постепенном слиянии тембров задействованных инструментов. Выделенная Лахенманом оппозиция между инструментально-виртуозной стремительностью «звуковых фигур» и скульптурным окаменением шумовых компонентов доведена до радикальных крайностей в более поздних опусах («Accanto», «Gran torso», «Guero», «Pression», опера «Девочка со спичками»), в то время как в «Trio Fluido» преобладает более общий, игрово-скерцозный (без обращения к жанровому типу тематизма) характер.

В аспекте музыкального языка «возникающие тоны» Хельмута Лахенмана — это интегрированные в музыкальный язык «доязыковые» (если пользоваться терминологией семиотики Ч. С. Пирса)¹ дифференцированные шумы. Тем самым формируется *система нюансов* в шкале призывков, шорохов, скрежета и других сонорных эффектов. Они значительно расширяют восприятие телесности и ауры звука и шума. При этом и традиционно артикулируемые звуковые фигуры (более продолжительные или краткие), и возникающие легкие и ироничные шумы пропущены через аксиологию лахенмановского принципа обновления музыкального языка, через *локальные* структуры (термин П. Булеза), которые включают совокупность ряда параметров (тембр и способы артикуляции, продолжительность, динамика, длина, диапазон, временная и пространственно-графическая конфигурация фигур и возникающих статичных шумовых тонов).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Апель К.-О.* Трансформация философии. Пер. с нем. / Пер.: В. Куренной, Б. Скуратов. М.: Логос, 2001. 344 с.
2. *Арто А.* Театр Жестокости (Второй Манифест) / Пер. Г. Смирновой // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вступ. ста-

¹ Ср. с высказыванием М. Мерло-Понти: «Посему нам следовало бы поискать зачатки языка в эмоциональной жестикуляции, посредством которой человек дополняет данный мир миром очеловеченным» (*Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. С. 246).

- тъя В. И. Максимова; коммент. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. 442 с.
3. Векслер Ю. С. Метаморфозы «Deutschlandlied» в музыке XX века: Э. Шульхоф, В. Ульман, Х. Лахенман // Текст художественный: смысл и структура: Сборник научных статей (Петрозаводск, 17–20 марта 2020) / Ред.-сост. Е. Г. Окунева. Петрозаводск: VPPrint, 2021. С. 403–419.
 4. Горшкова Н. Г. Стилиевые особенности музыки Хельмута Лахенманна // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). С. 28–32.
 5. Колико Н. И. Хельмут Лахенманн: эстетическая технология: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных, 2002. 177 с.
 6. Красногорова О. А. «Философия фортепиано» Хельмута Лахенмана в эстетических сближениях: от хокку и Леонардо да Винчи к Анри Бергсону // Научный вестник Московской консерватории. 2024. Т. 15. Вып. 2. С. 250–271.
 7. Лаврова С. В. Две стороны звукового восприятия новой музыки: Х. Лахенман — энергия исполнительского жеста и новый тип слушания // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 4. С. 23–27.
 8. Лаврова С. В. После Теодора Адорно: новая музыка Германии и Швейцарии начала информационной эпохи. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 224 с.
 9. Лаврова С. В. Структурное мышление и принцип поливалентности в европейской музыкальной композиции последней трети XX века в контексте идей «Логики смысла» Ж. Делёза // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2013. № 1. С. 3–8.
 10. Лахенман Х. Четыре основных положения музыкального слушания / Пер. с нем. Н. А. Петрусевой // Петрусева Н. А. Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа: В 2 ч. Пермь: Пермский гос. ин-т культуры, 2016. Ч. 2. С. 201–209.
 11. Лиотар Ж.-Ф. *Anima minima* // Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Сост., пер. с фр. и послесл. В. Е. Лапицкого. СПб.; М.: Machina, 2004. С. 83–101.
 12. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 603 с.
 13. Петрусева Н. А. Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа: В 2 ч. Пермь: Пермский гос. ин-т культуры, 2016. Ч. 2. 224 с.
 14. Петрусева Н. А. По направлению к статике: Дж. Шельси и Х. Лахенман // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 189–204.
 15. Петрусева Н. А. Траектории: Лахенман, Адорно, Арто, Бодрийяр. 9 тезисов к интерпретации музыки Лахенмана // Обсерватория культуры. 2012. № 6. С. 64–71.
 16. Радвилович А. Ю. О расширенной трактовке струнно-смычковых инструментов. Сравнительный инструментальный анализ струнных квартетов — «Gran torso» Хельмута Лахенмана и «Black Angels» Джорджа Крама // Очерки по вопросам оркестровки и музыкальной композиции: Сборник научно-методических статей кафедры оркестровки и общего курса композиции / Ред.-сост. Е. Ш. Давиденкова-Хмара. СПб.; Саратов: Амирит, 2020. С. 49–75.
 17. Lachenmann H. Musik als existentielle. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel, 2004. 460 S.
 18. Lachenmann H. Trio Fluido. URL: <https://www.breitkopf.com/work/3887/trio-fluido> (дата обращения: 12.10.2024).
 19. Lachenmann H. Trio Fluido. URL: <https://www.breitkopf.com/work/3887/trio-fluido> (дата обращения: 17.12.2025).

Дьёрдь Лигети и Ференц Лист: новые грани романтической виртуозности

ЧЖАО ЛОИ

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

E-mail: loichzhao@yandex.ru

Аннотация

В статье исследуется преемственность традиций фортепианного этюда от эпохи романтизма (на примере этюдов Ф. Листа) до конца XX века (цикл этюдов Д. Лигети). Анализируется художественное содержание и технические особенности этюдов Листа и Лигети, выявляются общие черты — расширение виртуозной пианистической техники, программность и образность — и новаторские отличия, связанные с посттональными приемами и ритмической сложностью у Лигети. Особое внимание уделено научной новизне: в работе впервые подробно сопоставляются конкретные фрагменты этюдов Листа и Лигети, демонстрирующие прямые параллели (например, фактура арпеджио Листа и открытые квинты у Лигети, оstinatные прыжки и повторяющиеся ноты как общие приемы). Делается вывод, что фортепианные этюды Лигети возрождают и преобразуют листовский тип этюда — сочетающий высочайшую виртуозность с поэтическим замыслом — на новой стилистической основе.

Ключевые слова

фортепианный этюд, виртуозность, программность, Лист, Лигети, романтизм, авангард, пианистическая техника, полиритмия, музыкальная традиция.

Для цитирования

Чжао Лои. Дьёрдь Лигети и Ференц Лист: новые грани романтической виртуозности // Временник Zubovskogo instituta. 2026. Вып. 2 (53). С. 92—104.

György Ligeti and Franz Liszt: Expanding the Boundaries of Romantic Virtuosity

CHZHAO LOI

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

E-mail: loichzhao@yandex.ru

Abstract

The article studies the continuity of the piano étude genre from the Romantic era (exemplified by Franz Liszt's études) to the late 20th century (the cycle of piano études by György Ligeti). The artistic content and technical features of Liszt's and Ligeti's études are analyzed. There are common

artistic features expressed in the expansion of virtuosic piano technique, programmatic content and imagery, as well as innovative differences in Ligeti's works related to post-tonal techniques and rhythmic complexity.

The study provides the first detailed comparison of specific fragments from the études by Liszt and Ligeti, demonstrating similarities: Liszt's arpeggiated texture and Ligeti's open fifths, as well as ostinato leaps and repeated notes as shared techniques.

It is concluded that Ligeti's piano études revive and transform Liszt's concept of the *étude*, which combines utmost virtuosity with poetic intent, within a new contemporary framework.

Keywords

piano étude, virtuosity, programmatic, Liszt, Ligeti, Romanticism, avant-garde, pianistic technique, polyrhythm, musical tradition.

Жанр фортепианного этюда прошел долгий путь развития от учебно-технических задач начала XIX века до высокохудожественных концертных пьес романтиков, а затем был переосмыслен композиторами XX века. Ференц Лист и Дьёрдь Лигети представляют два важных этапа этой эволюции. Лист в середине XIX века вывел этюд за рамки чисто тренировочного упражнения, насытив его поэтическим содержанием и беспрецедентной виртуозностью. Спустя столетие, в 1980-е годы, Лигети фактически возродил жанр фортепианного этюда на новом уровне сложности и новаторства. Несмотря на очевидную разницу эпох и музыкальных языков, между этюдами Листа и Лигети прослеживается глубокая связь.

Ференц Лист внес решающий вклад в превращение этюда из сухого упражнения в яркую концертную пьесу. Он уделял жанру этюда особое внимание, углубив его художественно-образное содержание. Лист стремился показать, что виртуозность может быть не самоцелью, а средством художественной выразительности. Характерна его знаменитая мысль: «Виртуозность — не пассивная служанка композиции... Она может придать музыкальному сочинению весь блеск своей красоты, но может также извратить его»¹. Тем самым Лист утверждал романтический идеал осмысленной виртуозности, подчиненной художественной задаче.

Уже в ранние годы Лист замыслил грандиозный цикл этюдов во всех 24 тональностях, однако полностью реализовать план не удалось. Первые 12 этюдов (1826) еще носили характер технических упражнений в духе Карла Черни. Спустя годы Лист возвращается к этому материалу, последовательно перерабатывая его: появляются «Большие этюды» (1838), а затем окончательная третья редакция — знаменитые «Трансцендентные этюды» (1851). Именно в финальной версии этюды превратились в развернутые концертные поэмы: десять из двенадцати получили программные названия, отражающие их образы и сюжеты. Таким образом, Лист создает новый тип этюда — листовский концертный этюд, сочетающий сверхсложную технику с бога-

¹ Мильштейн Я. И. Ф. Лист. 2-е изд. М.: Музыка, 1970. Т. 2. С. 123.

тым образным строем (героическим, лирическим, фантастическим и т. д.). Исследователи отмечают масштабность и драматургию этюдов Листа: это развернутые пьесы с несколькими разделами, каждый со своим развитием.

Лист охватил в своих этюдах все основные области фортепианной техники. Он сам классифицировал технические задачи на четыре вида: (а) октавы и аккорды, (б) тремоло, (в) двойные ноты, (г) гаммообразные пассажи и арпеджио, — и все они получили отражение в разных этюдах. Одновременно каждый этюд имеет яркий художественный образ. Например, этюд № 4 «Мазепа» драматически изображает скачку героя, этюд № 5 «Блуждающие огни» — мерцание таинственных огоньков, этюд № 8 «Дикая охота» — ночную охоту призрачной свиты. Лирические пьесы соседствуют с героическими: так, после грозной «Дикой охоты» следует нежное «Воспоминание» (№ 9) и печально-величественные «Вечерние гармонии» (№ 11). Финальный этюд № 12 «Метель» вновь рисует стремительное природное движение, завершая цикл грандиозной картиной вихря.

Таким образом, листовские этюды стали своего рода художественными поэмами для фортепиано, потребовавшими от исполнителя беспрецедентного мастерства. Современники считали многие из этих пьес практически неисполнимыми в середине XIX века. Однако именно Лист задал новый стандарт пианистической техники, расширив диапазон выразительных средств инструмента — от шепота пианиссимо до громовых октавных пассажей, от паукообразных скачков через всю клавиатуру до стремительных шквалов арпеджио. Его этюды продемонстрировали, что техническая экстремальность может служить раскрытию образа: будь то буря («Метель»), адская скачка («Мазепа») или призрачный танец («Блуждающие огни»).

Следует подчеркнуть еще одну важную инновацию Листа — введение программности в жанр этюда. Дав этюдам названия и литературные эпиграфы, Лист связал их с внемузыкальными идеями, что раньше было нехарактерно для этюдов. Эту традицию позднее продолжили импрессионисты (Дебюсси дал своим этюдам технические названия, а прелюдиям — поэтические). Лигети же в конце XX века вновь обращается к программности в этюдах, тем самым сближаясь с романтиками. Но прежде чем перейти к Лигети, рассмотрим, как именно его этюды соотносятся с листовским наследием.

Появление цикла фортепианных этюдов Дьёрдя Лигети (1985–2001) стало одним из ярких событий в музыке конца XX века. Эти 18 этюдов сочетают колоссальные виртуозные требования с новейшими композиционными идеями и считаются вершиной фортепианной литературы своего времени. Музыковеды отмечают, что Лигети вернул жанру этюда былую значимость, вписав его в широкий исторический контекст развития, расцвет которого пришелся на эпоху романтизма. Этюды Лигети продолжают многие традиции этюда XIX — начала XX века: они характеризуются насыщенной фактурой, использованием всего регистрового диапазона фортепиано, виртуоз-

ной техникой, а также наличием программных (образных) названий. В то же время это не стилизации — Лигети наполняет жанр принципиально новым содержанием, основанным на достижениях музыкального авангарда (сонористика, сложнейшая ритмика, полиметрия и др.).

Лигети открыто признавал связь со своими предшественниками. В одном интервью он говорил: «Мои этюды встали в один ряд с великими этюдами Шопена, Листа, Дебюсси, Скрябина...»¹ — однако композитор тут же оговаривался, что он стремился «оставить свой собственный след в жанре»², создать нечто принципиально новое в продолжение традиции. Действительно, ориентация Лигети на этюды Шопена, Листа и Дебюсси является основополагающей для его позднего стиля, что отмечает, например, Р. Разгуляев. В то же время по ряду параметров этюды Лигети ближе к музыке XX века: так, токкатная моторика и механистичность быстрых пьес напоминают этюды Бартока, Стравинского, Прокофьева, а по ритмической сложности они сопоставимы с «Четырьмя ритмическими этюдами» О. Мессиана. В жанре этюда Лигети стремился объединить эти две линии — романтическую и авангардную, — и ему это блестяще удалось.

Цикл Лигети состоит из трех тетрадей: I тетрадь (№ 1–6, 1985), II тетрадь (№ 7–14, 1988–1994) и III тетрадь (№ 15–18, 1995–2001). Каждая пьеса посвящена разработке определенной технической или композиционной идеи, как было у классиков жанра, но эти идеи у Лигети совершенно новые — часто связанные с ритмом, фактурой, восприятием времени. Основной творческий импульс к написанию этюдов Лигети получил, по его словам, от открытий в области ритма и структуры: он изучал африканскую полиритмию, музыку конголезских барабанщиков, а также экспериментальные ритмические идеи (например, опыты Конлона Нанкарроу с механическим пианино). Все эти влияния Лигети переработал в уникальном авторском стиле. Его этюды знамениты прежде всего невероятной ритмической сложностью и изобретательностью: композитор накладывает несколько независимых метрических слоев, использует несимметричные акценты, ускоряет и замедляет темпы по сложной математической логике. При этом результат — не сухое вычисление, а яркий звуковой образ. Лигети, подобно Листу, превращает технический прием в поэтическую метафору.

Каждый этюд Лигети имеет название, часто метафорическое. Например, № 1 — «*Désordre*» («Беспорядок»), № 5 — «*Arc-en-ciel*» («Радуга»), № 13 — «*L'escalier du diable*» («Лестница дьявола»), № 14 — «*Columna infinita*» («Бесконечная колонна») и т. д. Названия не даны напрямую в нотах (они вынесены в оглавление сборника), однако прочно закрепились в практике и отража-

¹ Разгуляев Р. А. Фортепианное творчество Дьёрдя Лигети: проблемы стиля и интерпретации: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2006. С. 254.

² Там же.

ют замысел пьес. Образность этюдов Лигети сближает его с романтической традицией (вспомним программные названия этюдов Листа, поэдность их содержания). Как отмечено в одном исследовании, все этюды Лигети имеют яркие названия, что вызывает также прямые ассоциации с пьесами Дебюсси и других композиторов-импрессионистов. Сам Лигети пояснял, что названия его этюдов — скорее *подсказки к восприятию*, нежели конкретные программы, и часто они приходили уже после написания музыки. Тем не менее наличие таких заголовков явно продолжает линию Листа и Дебюсси, где этюд может рисовать определенную картину или идею.

Конечно, этюды Лигети радикально обновляют технический арсенал пианиста. Если Лист расширял возможности руки в пределах тональной фактуры, то Лигети бросает вызов координации и восприятию исполнителя, вводя многослойность, полиритмию и микроизменения темпа. Известно, что сам Лигети не был выдающимся пианистом, и именно «нехватка собственного технического мастерства»¹ побудила его изобретать новые, необычайно сложные упражнения для других пианистов. По сути, он строил этюды как «лабораторию» для изучения предела возможностей: многие пианисты признаются, что даже разучивание этих пьес — огромный труд, но результат того стоит, поскольку этюды Лигети обладают яркой музыкальностью несмотря на внешнюю сложность. Недаром знаменитый пианист Дж. Денк назвал их «венцом пианистического репертуара второй половины XX века»².

Подводя итог, можно сказать, что Д. Лигети не просто возродил жанр этюда, но и обогатил его новыми идеями. Его этюды вписались в эволюцию жанра: от романтических образных этюдов (Шопен, Лист) через импрессионизм (Дебюсси) к модернизму (Мессиян и др.) — и далее, задав ориентиры для композиторов рубежа XX—XXI веков. Не случайно уже сегодня этюды Лигети входят в программы фортепианных конкурсов наряду с этюдами Шопена, Листа, Рахманинова. Далее перейдем к непосредственному сравнению некоторых черт этюдов Листа и Лигети.

Несмотря на разницу эпох, между этюдами Листа и Лигети прослеживается концептуальная преемственность. Оба композитора рассматривают этюд не только как средство развития техники, но и как самостоятельную художественную форму, насыщенную идеями. Выявим ряд конкретных параллелей.

1. Виртуозность как эстетическая категория. И для Листа, и для Лигети высочайшая виртуозность является необходимым условием воплощения замысла. Их этюды требуют от пианиста предельного напряжения возможностей. Исторически знаменательно, что современники Листа

¹ Разгуляев Р. А. Фортепианное творчество Дьёрдя Лигети. С. 67.

² Denk J. Ligeti / Beethoven: album notes (liner notes). New York: Nonesuch Records, 2012. URL: <https://www.nonesuch.com/journal/jeremy-denk-album-note-ligeti-beethoven-2012-05-15> (дата обращения: 23.10.2025).

поначалу считали его «Трансцендентные этюды» невыполнимыми, так же как в конце XX века этюды Лигети шокировали сложностью первых исполнителей. Однако в обоих случаях время показало, что границы пианизма могут отодвигаться. Этюды Листа сегодня входят в репертуар, и то же происходит с Лигети. «Через небольшой промежуток времени они перестанут быть авангардной экзотикой и прочно займут свое место рядом с наследием Листа и Шопена»¹, — писал Р. Разгуляев. Сходно и понимание роли виртуозности: Лист стремился вложить в блестящую технику романтическую страсть и поэзию, Лигети — философскую идею, интеллектуальную игру. Оба превращают преодоление технических трудностей в своего рода драматургию произведения.

2. Программность и образность. Лист ввел в этюды программные названия («Мазепа», «Блуждающие огни» и т. д.), тем самым предвосхитив их интерпретацию как звуковых «сюжетов». Лигети возрождает эту линию: его названия этюдов не менее образны — «Беспорядок», «Фанфары», «Лестница дьявола», «Обвивающиеся линии» и пр. Как и у Листа, названия у Лигети несут важную смысловую нагрузку, хотя и даны зачастую после создания музыки. Примечательно, что некоторые образы созвучны: у Листа в этюде № 5 «*Feux Follets*» — образ блуждающих огней, у Лигети в этюде № 9 «*Vertige*» — образ головокружительных вихрей; оба этюда отличаются головокружительной мелкой техникой, создающей эффект оптической иллюзии — мерцания или кружения. Другой пример: этюд Лигети № 13 «*L'escalier du diable*» (дьявольская лестница) концептуально роднит его с «демоническими» страницами Листа (например, «Мефисто-вальсы» Листа вне жанра этюда или грозная «Дикая охота»). Разумеется, прямых цитат нет, но сам факт обращения к демоническому образу в виртуозной пьесе показывает духовную близость композиторов в этом аспекте. Неслучайно исследователи отмечают: и Лист, и Лигети изобразили дьявола танцующим (в буквальном или переносном смысле) в своих произведениях. Можно сказать, что Лигети продолжает романтическую мифологию фортепианного этюда, наполняя ее новым содержанием.

3. Фактура и технические приемы. Здесь особенно интересно проследить конкретные аналогии. Лист разработал ряд характерных фактурных формул, которые получили развитие у Лигети.

Арпеджио и «волнообразная» фактура. Во многих этюдах Листа (например, «*Un sospiro*» из концертных этюдов) используется широкое арпеджио, переливающееся между руками, создающее эффект непрерывного звукового потока. У Лигети на похожем принципе построен этюд № 2 «*Cordes à vide*», где разложенные созвучия квинт (открытые струны) непрерывно чередуют-

¹ Разгуляев Р. А. Фортепианное творчество Дьёрдя Лигети. С. 13.

ся между руками. Оба композитора добиваются эффекта звуковой «дымки»: у Листа — посредством быстрого чередования арпеджио с мелодией, у Лигети — через наложение квинтовых созвучий. Музыкальный результат сходен — плавная, окутывающая слух звуковая ткань. Любопытно, что сам Лигети в своем этюде № 2 сознательно следует традиции этюдов на определенный интервал (как были этюды Шопена на терции, октавы и т. д.): он избирает квинту «как открытые скрипичные струны»¹. Таким образом, он отсылает и к скрипичной виртуозной традиции (Паганини), которую Лист некогда перенес на фортепиано в своих этюдах по Паганини. Можно усмотреть переключку: Лигети — венгерский композитор XX века — диалогически вступает в игру с Листом — венгерским виртуозом XIX века, который тоже черпал вдохновение у Паганини. Это проявляется на уровне фактуры: открытые квинты этюда «*Cordes à vide*» можно сравнить с колокольными квинтовыми перезвонами в листовской «*La Campanella*» (примеры 1 и 2).

Остинатные фигурации и повторения. Лист славился использованием стремительных остинато, на фоне которых развивалась мелодия (пример — этюд «Блуждающие огни», где быстрые пассажи создают мираж движущихся огоньков). У Лигети остинатность возводится в принцип композиции: несколько этюдов построены на непрерывном повторении паттернов. Этюд № 4 «*Fanfarses*» — яркий пример, где один короткий восходящий звукоряд повторяется 208 раз, постепенно трансформируясь. Такая экстремальная повторяемость в духе минимализма — новое явление, но ее прообраз можно видеть у Листа в этюде № 3 из Paganini «*La Campanella*», где постоянно повторяется колокольный звук (нота *ми*), обрамляемый виртуозными пассажами. Кроме того, повторяющиеся ноты как технический прием были «фирменным знаком» листовского пианизма (например, знаменитый трель-этиюд Шопена Op. 25 № 6 Лист исполнял блестяще, а в своих пьесах, например «*Feux Follets*», использовал быстрые повторения). Лигети же создает целый этюд № 6 «*Automne à Varsovie*» на основе механически повторяющегося остинато и неумолчно «тикающего» ритма, что по духу перекликается с виртуозной машинерией листовских этюдов. Несмотря на различие языков (у Лигети атональность, сложный метр), функция остинато у обоих — задать непрерывный движущий фон, в котором раскрывается образ (у Листа — мистифицирующий, у Лигети — гипнотический).

Скачки и диапазон клавиатуры. Лист расширил диапазон применения скачков, октавных пассажей, стремительных смен регистра. Этюд «*Mazeppa*» известен своими грандиозными скачками через клавиатуру. У Лигети подобное регистровое богатство наблюдается, например, в этюде № 13 «*L'escalier du diable*», где звуковые конструкции буквально карабкаются по клавиатуре от низов к верхам (отчего и «лестница») — затем обрушиваются вниз и

¹ Разгуляев Р. А. Фортепианное творчество Дьёрдя Лигети. С.137.



Пример 1. Д. Лигети. Этюд для фортепиано № 2 «Пустые струны», такты 12–16

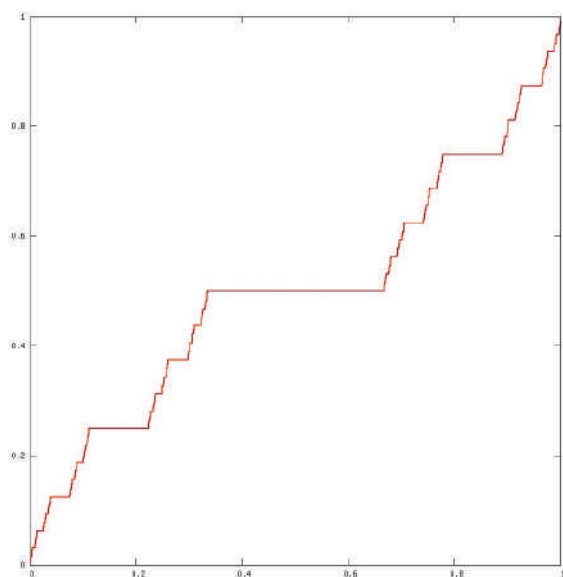
8 5, 4 5 4 5 4 1 2 1 1 1 2

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

8 5, 4 5 4 5 4 1 2 1 1 1 2

1 2 3 2 1 2 1 1 1 2

Пример 2. Ф. Лист. Этюд по теме Паганини № 3 «Кампанелла»



Ил. 1. Канторова лестница

снова взмывают вверх по спирали. В обоих случаях — и у Листа, и у Лигети — пианистические прыжки имеют не только технический, но и драматический смысл: у Листа они передают бурю и натиск (в «Мазепе» — падение и взлет героя), у Лигети — бесконечное и бесплодное стремление взойти, символ «сизифова труда» (композитор упоминал, что его вдохновили рисунки лестниц Эшера и математическая фигура «чертова лестница» (ил. 1)¹). Таким образом, общая идея непрерывного восхождения, присутствующая и у Листа (образ устремленности к недостижимому — «transcendent»), и у Лигети (дидактический, почти абсурдистский образ бесконечной лестницы), реализована через сходные пианистические средства — быстро сменяющиеся регистры пассажи и аккорды по всей клавиатуре (примеры 3 и 4).

Полифоническая фактура. Лист в своих этюдах нередко применял скрытую многоголосность, когда внутри виртуозной фактуры слышатся несколько «голосов» (например, середина этюда «Воспоминание» № 9, где на фоне арпеджио выделяется внутренняя мелодия). Лигети доводит многослойность до предела: некоторые его этюды содержат до 3–5 независимых линий. Так, этюд № 12 «*Entrelacs*» требует от пианиста вести семь слоев одновременно, каждый в своем темпе и динамике — фактически имитируя полифонию се-

¹ «Чертова», или канторова, лестница — «пример непрерывной монотонной функции $[0,1] \rightarrow [0,1]$, которая не является константой, но при этом имеет производную, равную нулю в почти всех точках (сингулярной функции)» (URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Канторова_лестница (дата обращения 23.01.2026)).

(42) *(cresc. molto)* - - - *ff più, cresc.* - - - *ffff, cresc. estremo* - - - *ffffff*

(43) *p legato ma leggiero*
quasi senza ped.

(44) *pochiss. cresc.* - - - *mp, cresc. poco a poco* - - - *mf*

Пример 3. Д. Лигети. Этюд для фортепиано № 13 «Лестница дьявола»,
фрагмент спиралевидного восхождения и падения

Пример 4. Ф. Лист. Этюд № 11 «Мазепа», фрагмент с широкими скачками

42

Пример 5. Д. Лигети. Этюд для фортепиано № 12 «Переплетения»,
фрагмент семиголосной полифонии

ми голосов. Конечно, у Листа не было настолько экстремальных задач, но принцип полифонического мышления был близок обоим. Оба композитора — тонкие знатоки полифонии (Лист транскрибировал фуги Баха, Лигети изучал контрапункт в молодые годы). Поэтому их этюды полифоничны по сути: у Листа — в романтическом смысле (переплетение мелодии и сопровождения, голосоведение в пассажах), у Лигети — в современном (наложение нескольких текстурно-ритмических пластов) (примеры 5 и 6).

Подводя итог сравнительному обзору, можно утверждать: этюды Лигети во многом продолжают линию, заданную Листом, хотя и на ином материале. Как отмечает Е. Олейникова, этюды Лигети вписываются в более широкий контекст жанра, восходящий к расцвету романтизма, но при этом обогащают его новыми идеями¹. Р. Разгуляев приходит к выводу, что в музыке Лиге-

¹ Олейникова Е. В. Фортепианные этюды Д. Лигети: возрождение жанра // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=42960613> (дата обращения: 23.10.2025).



Пример 6. Ф. Лист. Концертный этюд № 9 «Воспоминание»,
фрагмент со скрытым многоголосием

ти прослеживается преемственность традиций — от Шопена и Листа до Дебюсси, — возведенная на качественно новый художественный уровень. Сам Лигети, хотя и принадлежал поколению авангарда, не стеснялся оглядываться на прошлое: он знал классику, играл старинную музыку, восхищался Бартоком и Мессианом, но также ценил Шопена и Листа. В своих этюдах Лигети как бы протянул мост от романтического этюда к этюду современности, показав их внутреннее единство. Этот вывод имеет большое значение для понимания пути жанра: несмотря на изменения музыкального языка, идея этюда как «опыта», испытания техники и воображения, заложенная Листом, осталась неизменной у Лигети.

Рассмотрение этюдов Ф. Листа и Д. Лигети в сравнительном ключе позволило выявить глубокую взаимосвязь между романтической и современной традицией этого жанра. Ференц Лист в середине XIX века фактически переосмыслил жанр этюда, превратив его в виртуозно-поэтическую пьесу, расширив границы фортепианной техники и введя программность. Дьёрд Лигети, спустя более ста лет, возродил интерес к этюду, создав цикл, кото-

рый, по признанию исследователей, стал вершиной пианистической литературы конца XX века. Этюды Лигети продолжили и развили традиции Листа: они столь же виртуозны и художественно содержательны, однако их новизна заключается в использовании современных композиционных методов (полиритмия, алеаторика, микроструктуры). Лигети, опираясь на исторический опыт, поднял жанр этюда на новую высоту, совместив романтическую экспрессию с авангардной изобретательностью.

Прямое сопоставление конкретных черт показало, что многое из того, что делал Лист в своей музыке, находит отклик у Лигети. Оба композитора стремились расширить возможности инструмента: Лист — за счет экстремальной техники внутри тонального языка, Лигети — через сложные ритмы и фактуры вне тональности. Однако цель у них схожа — добиться «трансцендентного» эффекта, когда музыка преодолевает границы обыденного звучания и производит на слушателя потрясающее впечатление. Именно поэтому этюды Листа и Лигети стоят в ряду величайших шедевров пианизма несмотря на всю их непохожесть.

Можно констатировать, что наследие Листа послужило одним из источников вдохновения для Лигети. Как отмечает Р. Разгуляев, Лигети ориентировался на традицию романтического этюда, наделяя свои сочинения программностью и блеском, но наполнив их новым содержанием. В итоге в этюдах Лигети воплотился своего рода *синтез традиции и новаторства*: они воспринимаются как классические по значимости произведения (уже стали репертуарными «хрестоматийными» пьесами) и одновременно как новаторские опусы, открывающие неизведанные грани фортепианного искусства. Таким образом, связь между этюдами Листа и Лигети подтверждает идею о поступательном развитии жанра: романтические открытия Листа получили свое продолжение на новом витке музыкальной истории в этюдах Лигети. Это свидетельствует о живучести и гибкости жанра этюда, способного отражать эстетические запросы разных эпох, оставаясь при этом полем для высочайших достижений композиторского и исполнительского мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. 2-е изд. М.: Музыка, 1970. Т. 2. 599 с.
2. Олейникова Е. В. Фортепианные этюды Д. Лигети: возрождение жанра // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=42960613> (дата обращения: 23.10.2025).
3. Разгуляев Р. А. Фортепианное творчество Дьёрдя Лигети: проблемы стиля и интерпретации: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2006. 254 с.
4. Denk J. Ligeti / Beethoven: album notes (liner notes). New York: Nonesuch Records, 2012. URL: <https://www.nonesuch.com/journal/jeremy-denk-album-note-ligeti-beethoven-2012-05-15> (дата обращения: 23.10.2025).

Осколок несбывшегося: пантомима «Сапфировое кольцо» (1891)

ГРУЦЫНОВА АННА ПЕТРОВНА

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

E-mail: anna_gru@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена пантомиме «Сапфировое кольцо», показанной в 1891 году. Последовательно рассматриваются особенности либретто (автор — Катюль Мендес), музыкальной партитуры (композитор — Габриэль Пьерне) и постановки (балетмейстер и исполнительница главной роли — Мария-Джузеппина-Джудитта Инверниции) спектакля. Анализируя пантомиму, автор приходит к выводу, что в ней получили отражение все основные тенденции французского хореографического театра рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова

«Сапфировое кольцо», Катюль Мендес, Габриэль Пьерне, Мария-Джузеппина-Джудитта Инверниции, пантомима, либретто, партитура, постановка.

Для цитирования

А. П. Груцынова. Осколок несбывшегося: пантомима «Сапфировое кольцо» (1891) // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 2 (53). С. 105–132.

A Shard of The Lost Future: The Pantomime *The Sapphire Necklace* (1891)

GRUTSYNOVA ANNA P.

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

E-mail: anna_gru@mail.ru

Abstract

The article examines the pantomime *The Sapphire Necklace*, performed in 1891. The features of the libretto (by Catulle Mendès), musical score (by Gabriel Pierné) and stage production (by choreographer and leading dancer Maria Giuseppina Giuditta Invernizzi) are discussed in turn.

The analysis shows that the pantomime reflected all the major trends of the French choreographic theatre at the turn of the 19th and 20th centuries.

Keywords

The Sapphire Necklace, Catulle Mendès, Gabriel Pierné, Maria Giuseppina Giuditta Invernizzi, pantomime, libretto, musical score, stage production.

Конец XIX и начало XX века в истории французского балета традиционно считаются временем упадка. Действительно, в это время уменьшается количество хореографических школ, существенно сокращается репертуар и практически исключительное внимание руководителей театров и публики отдается фигуре танцовщицы, прежде всего — танцовщицы-виртуозки. Сюжетные спектакли становятся более камерными, многоактные многофигурные постановки предшествовавших десятилетий, равно как и почти философские постановки раннего романтизма, уходили в прошлое, теряя зрительский интерес.

И одновременно можно отметить интересную особенность: именно в это время композиторы все чаще обращались к балету. Долгий путь от восприятия партитуры для хореографического спектакля как сочинения, недостойного внимания «серьезного» композитора, к восприятию ее как одного из симфонических жанров привел к интересу авторов. Рубеж XIX—XX веков подарил множество имен композиторов, обращавшихся к балету: Камиль Сен-Санс, Андре Мессаже, Эдуар Лало, Луи Ганн, Жюль Массне, Эрнест Гиро, Поль-Антуан Видаль и многие другие. Но сложилась парадоксальная ситуация: создаваемые в большом количестве партитуры зачастую с трудом находили путь на сцену, а если и были поставлены, то проживали на ней недолгую жизнь. И это обстоятельство сложно считать значимым показателем качества создаваемых ими сочинений, скорее, подобная ситуация — следствие времени. Большинство сочинений рубежа веков словно бы находилось на границе между смысловыми эпохами. «Часть из них были продолжением, вернее, уже излетом тех тем, которые получили широкое развитие в XIX веке, часть (словно бы случайно и исподволь) содержала в себе идейные „зерна“ постановок XX века»¹. И зачастую не находилось балетмейстера, который бы был способен в полной мере воплотить созданную партитуру в хореографической постановке.

Либретто «Сапфирового кольца» принадлежало поэту и писателю Катюлю Мендесу (1841—1909), в своем творчестве обращавшемуся к разнообразным литературным жанрам, включая и театральные (ил. 1)². Его перу принадлежат и либретто балетов, первым из которых оказалось как раз «Сапфиро-

¹ Груцынова А. П. Музыка французского балета конца XIX — начала XX веков. Очерки. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2019. С. 3.

² URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530664354.r=Catulle%20Mend%C3%A8s?rk=42918;4> (дата обращения: 29.12.2025).



Ил. 1. Катюль Мендес (фотогр. ателье Надар, ок. 1900).
Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique

вое кольцо», поставленное в 1891 году. Далее последовали балет-феерия «Парижские проказницы» («*Les joyeuses commères de Paris*», 1892), созданный Мендесом в сотрудничестве с Жоржем Картелином и с музыкой Габриэля Пьерне и Альфреда Рабюто, «Доктор Блан» («*Le docteur Blanc*», 1893), снова с музыкой Пьерне, «Лебедь»¹ («*Le cygne*», 1899) Шарля Лекока, «Праздник у Терезы» («*La fête chez Thérèse*», 1910) Рейнальдо Ана и «Урок любви» («*L'amoureuse leçon*», 1913) Альфреда Брюно.

«Сапфировое кольцо», охарактеризованное даже не как «балет-пантомима» или «пантомима-балет», а как «пантомима», представляло собой один из вариантов сюжета, в котором действовали персонажи, хорошо известные по театральному искусству прошлого — Жиль и Жилетта (то есть Пьеро и Пьеретта). После постановки спектакля критик писал: «Представьте себе нечто изящное, изысканное, мечту поэта, благоухающую поэму, воспевающую Любовь так, как ее умеет петь Катюль Мендес, и на этот раз не словами, а жестами — жестами, которые сами по себе слова, обладающие изяществом, красноречием и ритмом; и представьте себе это красноречие и изящество

¹ Этот балет в свое время привлек внимание Михаила Фокина, который предпринял перевод ремарок клавира, вероятно предполагая возможность его постановки (см.: Лебедь. Балет в одном акте Катюла Мендеса, музыка Шарля Лекока // *Фокин М. М.* Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Л.: Искусство, 1981. С. 258).

жестов, удвоенные красноречием и изяществом музыки, полной нежности, ласки и очарования»¹.

Сама история, созданная Мендесом, видится несколько причудливой, декадентской, нарушающей основные существующие в обществе моральные принципы². Постановка повествовала о взаимоотношениях Жилия и Жилетты, живущих в бедной лесной хижине. Жиль счастлив лишь своей любовью, тогда как Жилетта жаждет вырваться из этого идиллического мира, чтобы обрести достаток. Она решает уйти от Жилия к старому, но богатому сеньору, замок которого виден вдали на холме. Несчастный влюбленный тщетно пытается прельстить Жилетту роскошным обедом, во время которого скатертью и салфетками служат листья, родниковая вода как самое дорогое вино наливается из лилии в чашечку мака, а изысканным угощением становится мед, добытый из улья, но та все равно стремится уйти. Однако внезапно сталкивается с Торговцем, который несет большой короб с драгоценностями, и видит прекрасное сапфировое кольцо. Желание обладать драгоценностью охватывает Жилетту, и та обещает Жилию, что останется с ним, если тот подарит ей кольцо. Жиль сначала предлагает Торговцу в уплату свои стихи, затем — поет серенаду, но Торговец смеется над ним и уходит, а сразу за ним уходит и Жилетта, погружая Жилия в бездну отчаяния. Желя вернуть возлюбленную, тот догоняет и убивает Торговца, чтобы заполучить злосчастное кольцо. Однако оно уже не прельщает вновь появившуюся на сцене Жилетту, которая осыпана старым богачом драгоценностями и вполне довольна своей судьбой. Несчастный Жиль, осознавший, что совершил преступление ради недостойной, прощается с миром, так им любимым, и вешается на кольцо. Однако во второй картине он видит себя в Парадизе совершенно преображенным. Встреченная им женщина под звездной вуалью развеивает его сомнения, говоря, что ради любви совершенное убийство ему прощается и он достоин своего рая. Под вуалью оказывается скрыта Жилетта, но не кокетливая и алчная — земная, а идеальная — небесная, с которой Жиль остается в Парадизе навсегда.

Подобное «заигрывание» с моралью во французском музыкальном театре рубежа XIX—XX веков нельзя считать единичным и исключительным. Это скорее практика, которая в то время стала если не привычной, то часто встречающейся. Подобное же «сомнительное», с точки зрения не только современного читателя, но и зрителя более раннего, чем конец XIX века, балета, имело, например, либретто «Скарамуша» Андре Мессаже.

Свою пантомиму, судя по датировке издания ее либретто, Мендес закончил 28 июня 1891 года. Если сличить этот текст с ремарками, присутствующими в клавише, то можно прийти к выводу, что третья, четвертая и пятая сцены в клавише получают несколько иные смысловые границы.

¹ *Willy. Critique musicale // La plume. 1891. 15 Octobre. № 60. P. 358.*

² Впрочем, эти черты характеризуют не только «Сапфировое кольцо».

либретто	клавир
1-я картина 3-я сцена страдания Жилия; решение убить Торговца	1-я картина 3-я сцена страдания Жилия; решение убить Торговца; возвращение Торговца, позабывшего свой посох; мольбы Жилия отдать ему кольцо; отказ Торговца; убийство
1-я картина 4-я сцена возвращение Торговца, позабывшего свой посох; мольбы Жилия отдать ему кольцо; отказ Торговца; убийство	
1-я картина 5-я сцена душевные терзания Жилия; появление богато одетой Жилетты	1-я картина 4-я сцена душевные терзания Жилия
	1-я картина 5-я сцена появление богато одетой Жилетты

Таким образом, в окончательном варианте, который получил свое отражение в клавире, третья картина стала самой насыщенной драматическим действием, четвертая была посвящена отчаянию Жилия, а пятая становилась ярким контрастом всему происходящему, противопоставляя «внешнее» (Жилетту, наконец-то получившую богатство) — «внутреннему» (страдания Жилия). Это решение, возможно пришедшее во время создания музыкально-сценической драматургии, оказалось гораздо более символическим и наглядным.

В критических отзывах, появлявшихся после исполнений пантомимы, авторы, пусть и в редких словах, отдавали должное созданному Мендесом либретто, называемому ими «наполненным изящной фантазией»¹. «Его (Мендеса. — А. Г.) нежная мифология, сотканная из вздохов, улыбок, венчиков, зорь и снов, — писал Анатолий Клаво, — это торжество кокетства»². Созданный по этому театральный мир оказался необычным и прихотливо-привлекательным.

Балетные партитуры, создаваемые французскими композиторами на рубеже XIX—XX веков уже мало походили на сочинения того же жанра, создаваемые авторами несколькими десятилетиями ранее. Они словно бы нарочито «отгораживались» от того, что, вероятно, считалось уже не просто привычным, но надоевшим и лишенным аромата новизны, и в поисках нового источника вдохновения обращались к темам, в некотором смысле уже подзабытым. Фантастические сюжеты, столь широко представленные в ро-

¹ Véron P. Folies-Dramatiques: «La Fille de Fanchon la Vieilleuse». — Nouveau-Théâtre: «Le Collier de saphirs» / Théâtres // Le Charivari. 1891. Jeudi 5 Novembre. [s. p.].

² Claveau A. Chronique théâtrale // Le Soleil. 1891. 10 Novembre. № 314. [s. p.].



Ил. 2. Габриэль Пьерне (фотогр. Манюэль Анри, ок. 1910).
Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique

мантического балете, практически уходили в небытие, зачастую предоставляя место темам, которые до того казались устаревшими и несоответствующими эпохе: разнообразным античным мотивам (включая мифологические) и персонажам *commedia dell'arte*.

Одновременно преобразовывался и взгляд на музыку балетного спектакля, которая становилась более камерной (значительная часть партитур, созданных в то время, предназначалась для одноактных постановок) и более цельной. Номерная структура, до недавнего времени характеризовавшая музыку балетного спектакля и связанная с точной структурой спектакля, заменялась свободным сквозным развитием, нередко охватывавшим целую картину балета. Происходит это оттого, что основой постановки (и, соответственно, партитуры) рубежа веков становится развернутая пантомимная сцена, которая предлагала композитору свободу в создании музыки балета.

Подобным сочинением стало и «Сапфировое кольцо», бывшее первым опытом Габриэля Пьерне (1863—1937) в жанре балета (ил. 2)¹.

¹ URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423558g.r=Gabriel%20Piern%C3%A9?rk=42918;4#> (дата обращения: 29.12.2025).

В наше время Пьерне более всего известен как дирижер, работавший с труппой «Русских сезонов»¹, однако уже ко времени создания балета его перу принадлежало большое количество сочинений разных жанров. Пьерне учился в Парижской консерватории, где среди его учителей были Жюль Массне и Сезар Франк. Во время учебы он последовательно «получил первую премию по теории музыки (1874), первую премию по фортепиано (1879), первую премию по контрапункту и фуге (1881) и первую премию по органу (1882). В 1882 году он получил Римскую премию за кантату „Эдит“»². Разумеется, последнее обстоятельство не гарантировало дальнейшей яркой композиторской судьбы³, однако в 1891 году в одном из отзывов на концерты сезона (в программе которых исполнялись фрагменты «Сапфирового кольца») неназванный критик писал: «Из лауреатов Большой Римской премии, чьи произведения звучали в программе последних концертов, Габриэль Пьерне, на мой взгляд, единственный, кто произвел хоть какое-то впечатление на публику»⁴. И замечал далее: «партитура балета... интересна и свидетельствует о подлинном стремлении автора к великому искусству»⁵.

Несмотря на то что в творчестве Пьерне созданию «Сапфирового кольца» предшествовало написание трех опер («Путь любви» («Le chemin d'amour», 1883), «Эльфы» («Les elfes», 1884) и «Дон Луис» («Don Luis», 1886)), поставлена была только «драматическая легенда» «Эльфы», большинство же ранних сочинений Пьерне составили песни, фортепианные и оркестровые пьесы (недаром А. Буазар в своем отклике на постановку «Сапфирового кольца» заметит: «Господин Габриэль Пьерне — молодой и очень умелый музыкант, уже много написавший для оркестра, для фортепиано и для голоса. Он композитор утонченный, и все, что им дано нам, сделано тщательно, с похвальной заботой об изысканности и оригинальности»⁶). Таким образом, пантомима, показанная в 1891 году, для многих зрителей стала фактическим знакомством с особенностями симфонического почерка композитора.

Камерная партитура «Сапфирового кольца» состоит из двух неравных по объему картин («На земле» и «В Парадизе») и развивается свободно и естественно, опираясь на события, изложенные в либретто, тогда как собственно танцевальные фрагменты в ней отсутствуют полностью. В данном случае мы имеем дело с весьма характерной для французского балета рубежа веков

¹ Например, в 1910 году он дирижировал премьерой «Жар-птицы» Игоря Стравинского.

² Art et curiosité // Le Temps. 1924. 1 Décembre. № 23123. P. 2.

³ Как ни странно, чаще бывало наоборот, и большего успеха добивались композиторы, в свое время участвовавшие в конкурсе, но эту премию не получившие.

⁴ Chronique des Concerts — Colonne / Critique musicale // La Plume. 15 Décembre. № 64. 1891. P. 446.

⁵ Ibid.

⁶ Boisard A. Chronique musicale // Le Monde illustré. 1891. 14 Novembre. P. 315.

балетной пантомимой, единство и логика развития музыкальной драматургии которой обеспечивается введенными в партитуру лейтмотивами. Они отмечают основные присутствующие в сюжете образы, и благодаря этому выбору создается представление о том, какие из них виделись авторам основополагающими.

Первым музыкальным портретом, который слышали зрители, была *тема богатства*, которая опосредованно характеризовала Жилетту, «Жилетту земную», движимую только желанием разбогатеть. Эту связь темы с героиней доказывает и то обстоятельство, что лейтмотив появляется только в тех сценах, где действует Жилетта.

Тема богатства — она из самых «простых» в музыке балета. Она торжественна, фанфарна, обладает широким размахом, но ее графический абрис, рисующий симметричный росчерк объемом в октаву, кажется нарочито простым на фоне прочих тем (пример 1).



Пример 1. Тема богатства (Интродукция)

Тема богатства появляется в балете четырежды (в Интродукции, в первой, третьей, пятой сценах первой картины), и каждый раз практически в первоначальном варианте, всегда в мажоре (*D-dur*, *B-dur*) и в идентичном виде — почти хоральном изложении.

Отчасти с Жилеттой связана и другая тема, представленная в партитуре гораздо более разнообразно, появляющаяся чаще всего и являющаяся практически «заглавной» темой балета — *тема сапфирового кольца*. Сравнительно краткая, «играющая» разными исполнительскими штрихами, как кольцо играет искрами света, она легко преобразовывается: то «разворачивается» в секвенцию, то сокращается до одного мотива, то меняет метрическую основу (с 4/4 на 3/4), то перегармонизовывается, то меняет характер и графический силуэт.

Тема кольцо наполняет почти всю партитуру, отсутствуя только в первой и пятой сценах¹ первой картины; несмотря на все трансформации, она сохра-

¹ В первой сцене кольцо еще фактически «не появилось» на сцене, пятая же сцена целиком построена на теме богатства.

няет узнаваемый облик, однако именно благодаря им не создается впечатления надоедливой повторяемости.

В первый раз тема кольца появляется уже в Интродукции в своем изначальном, почти аскетичном варианте (пример 2).



Пример 2. Тема сапфирового кольца (Интродукция)

В том же варианте тема звучит во второй сцене первой картины (когда Жилетта в первый раз видит кольцо), но практически сразу начинает видоизменяться. Третья сцена приносит в тему трагизм (пример 3), который достигает кульминации в тот момент, когда Жиль решается на убийство (пример 4).



Пример 3. Тема сапфирового кольца (1-я картина, 3-я сцена)



Пример 4. Тема сапфирового кольца (1-я картина, 3-я сцена)

В четвертой сцене, рисующей душевные терзания Жилия после преступления, тема становится трехдольной и при каждом появлении приобретает

все новые черты. Сначала она напоминает скорбный голос героя (пример 5), затем преобразовывается в картину все нарастающего ужаса, охватывающего главного героя (пример 6), и, наконец, в его горестные восклицания (пример 7).



Пример 5. Тема сапфирового колье (1-я картина, 4-я сцена)



Пример 6. Тема сапфирового колье (1-я картина, 4-я сцена)



Пример 7. Тема сапфирового колье (1-я картина, 4-я сцена)

Вторая картина приносит уже умиротворенное и почти убаюкивающее проведение темы колье, звучащей в тот момент, когда «небесная Жилетта», еще скрытая звездным покрывалом, убеждает Жиля: «ты убил, это правда: на твоих руках была кровь, но ты убил из любви, ты убил, чтобы заслужить поцелуй! Ты невиновен»¹. Таким образом, тема колье, пройдя все психоло-

¹ Mendes C. Le collier de saphirs. Pantomime. Paris: E. Dentu, éd., 1891. P. 33.

гические «круги ада», преобразовывается из звенящего, почти ничего не значащего секвенционного мотива в певучую тему, звучащую устойчиво и почти нежно (пример 8).



Пример 8. Тема сапфирового кольца (2-я картина)

Несмотря на внешнюю «нейтральность», темы богатства и сапфирового кольца можно отнести скорее к темам отрицательным, так как относятся они к понятиям и предметам, которые приносят главному герою только несчастья. К таким же отрицательным темам относятся и темы *горя Жили* и *убийства*.

Тема *горя Жили* связана с душевными терзаниями героя, понимающего, что он теряет Жилетту. Тема эта так же, как и тема богатства, почти не меняется, служа своего рода звучащим символом. В первый раз она звучит в самом начале балета, когда зритель только знакомился с главными героями сюжета и присутствовал при пантомимной перепалке между недовольной Жилеттой и Жилем, который горестно зывал к ней: «О, неблагодарная, ты жалуешься на наш дом. Но посмотри! Пусть он тесен и беден, но весь усеян цветущими цветами, и, посмотри, под самым краем крыши щебечут ласточки в гнезде»¹ (пример 9).



Пример 9. Тема горя Жили (1-я картина, 1-я сцена)

Тема, напоминающая сдавленные рыдания, несколько раз появится и в третьей сцене («Он [Жиль. — А. Г.] плачет, он так сильно любил ее, а она

¹ Mendes C. Le collier de saphirs. P. 8.

ушла. Он больше никогда ее не увидит»¹) в сокращенном до одного такта, но очень узнаваемом варианте (пример 10).



Пример 10. Тема горя Жилия (1-я картина, 3-я сцена)

Наконец, последней в балете появляется мрачная тема убийства (пример 11), мысли о котором навязчиво преследуют Жилия. Сначала она характеризует его ужас после совершенного преступления («Жиль появляется снова, шатаясь, побледнев; в его дрожащей руке кольцо»²), затем — его твердое решение покончить с собой, наконец, она же начинает Антракт второй картины, становясь пунктом, который одновременно и отмечает завершение земного пути Жилия, и оказывается началом пути в сияющий Парадиз.



Пример 11. Тема убийства (1-я картина, 4-я сцена)

Но в какой бы ситуации ни появлялась тема убийства, она звучит в глубоком басу и сопровождается мерным шагом октавного унисона.

Светлая лирическая лейтмотивная сфера также связана с образом Жилия — Жилия-поэта, который воспринимает мир как дарованное ему чудо и пытается поведать об этом окружающим. Выразителем этого мироощущения становится тема поэзии (пример 12), в первый раз появляющаяся еще в Интродукции и образующая яркий контраст с темой богатства.

¹ Mendes C. Le collier de saphirs. P. 21.

² Ibid. P. 24.



Пример 12. Тема поэзии (Интродукция)

Похожая на импровизацию и отличающаяся прихотливой ритмикой, тема поэзии практически в идентичном варианте появляется и во второй сцене, когда Жиль пытается «заплатить» Торговцу за кольцо своими стихами («Смотри, видишь эти страницы; это стихи, воспевающие цветы, птиц, звезды, любовь! Возьми их и отдай мне кольцо»¹). А в шестой сцене звучит печально и словно бы вполголоса, когда Жиль в последний раз окидывает взглядом мир, который он так любил: «Прощайте, деревья, цветы, певчие птицы и ты, бескрайнее небо!»² (пример 13)



Пример 13. Тема поэзии (1-я картина, 6-я сцена)

В начале второй, «райской» картины тема поэзии возвращается уже в совершенно ином облике, который выглядит скорее как общий контур. В Парадизе тема земной поэзии словно исчезает из вида, растворяясь в общем поэтическом настроении (пример 14).

Еще одна тема, появляющаяся в «Сапфировом колье» и также относящаяся исключительно к главному герою, это *тема любви*, которая звучит почти во всех сценах балета³. Схожая общим рисунком с темой поэзии, но инструментальным изложением напоминающая ноктюрн, эта тема, привольно разливающаяся в широком диапазоне, словно охватывает движением весь мир,

¹ Mendes C. Le collier de saphirs. P. 19.

² Ibid. P. 28.

³ Кроме четвертой и пятой сцены.

на который Жиль указывает Жилетте: «О, неблагодарная, ты жалуешься на наш дом. Но посмотри! Пусть он тесен и беден, но весь усеян цветами, и, посмотри, под самым краем крыши щебечут ласточки в гнезде»¹ (пример 15).



Пример 14. Тема поэзии (2-я картина)



Пример 15. Тема любви (1-я картина, 1-я сцена)

Значительному преобразованию тема не подвергается, но от сцены к сцене приобретает все новые оттенки, следуя за развитием сюжета и изменяющимся настроением Жилия. После первого появления в той же первой сцене тема словно бы концентрируется на одной мысли, как сам герой, с восторгом смотрящий на недовольную Жилетту («сравнив мак с губами, он [Жиль. — А. Г.] имеет неосторожность произнести, что и сам хотел бы пить из этих губ, как она пила из цветка»²), а потому становится менее прихотливой и более целеустремленной (пример 16).

¹ Mendes C. Le collier de saphirs. P. 8.

² Ibid. P. 14.



Пример 16. Тема любви (1-я картина, 1-я сцена)

Уже неустойчивой, но все еще мажорной она становится в следующей сцене, когда оказывается выражением робкой надежды Жилия: «Жилетта: Послушай! Если ты раздобудешь это кольцо и отдашь его мне, я не пойду в замок, а останусь в маленькой хижине, украшенной цветами. Жиль: Клянешься? Жилетта: Клянусь тебе»¹ (пример 17).



Пример 17. Тема любви (1-я картина, 2-я сцена)

В третьей сцене тема, внешне практически не изменившаяся, но уже перенесенная в минор, служит отражением мрачных мыслей покинутого Жилеттой Жилия: «Больше не будут они гулять вместе, рука об руку, по далеким таинственным лесам»² (пример 18).



Пример 18. Тема любви (1-я картина, 3-я сцена)

¹ Mendes C. Le collier de saphirs. P. 17–18.

² Ibid. P. 21.

Своей трагической кульминации тема любви достигает в шестой сцене, когда, сокращенная до одного такта и сопровождаемая тревожным тремоло, становится последней мыслью Жилия перед добровольной смертью (пример 19).



Пример 19. Тема любви (1-я картина, 6-я сцена)

Однако далее с темы словно спадают неподобающие ей звуковые «одежды», и тема приобретает свой первоначальный вид, но теперь уже более сияющий и словно всепобеждающий. Эта тема становится смысловой основой Антракта (пример 20), и ею же, но теперь торжествующей и утвердительной, завершается балет, в тематическом смысле прошедший путь от «земного» богатства — к «небесной» вечной любви (пример 21).



Пример 20. Тема любви (Антракт)



Пример 21. Тема любви (2-я картина)

Если окинуть музыку «Сапфирового кольца» единым взглядом, можно прийти к любопытному выводу: несмотря на то что вся она теснейшим образом связана с текстом либретто (один из критиков даже замечал по этому поводу: «Я понимаю, что она [музыка Пьерне. — А. Г.] претендует на точность и ясность, но без ключа-либретто и профанам вроде меня, и даже посвященным будет очень трудно проникнуть в ее тайны»¹), связь эта в большей степени отмечает первые сцены пантомимы. Именно в них, посвященных внешнему действию, спорам и ссорам Жилия и Жилетты, в музыкальном тексте «видятся» жесты и «слышатся» отдельные реплики персонажей (критик позже будет замечать: «здесь говорит оркестр, а актеры жестикулируют»²).

В качестве примера можно привести первую сцену, начинающуюся с яркой сцены ссоры, в первых же тактах которой и ясно виден стремительный бег Жилетты, и столь же ясно слышен звук пощечин, которыми та награждает злосчастного Жилия (пример 22).

В протяжной, почти вокальной теме, сменяющей этот четырежды повторяющийся маневр, уже слышен печальный выразительный голос Жилия, задающий бесконечные вопросы с повисающими в воздухе восходящими мотивами (пример 23).

Ответы же Жилетты, напротив, абсолютно утвердительны, коротки и категоричны, а начинающее ее речь «Pourquoi?» («Почему?»), которое она повторяет вослед за Жилем, кажется даже не точной передачей пантомимного жеста, а прямой речитативной репликой (пример 24).

Отдельного упоминания заслуживает и развернутая сцена импровизированного обеда, которым угощает Жиль недовольную Жилетту; эту сцену критики, видевшие пантомиму, отмечали отдельно («Весь обед — шедевр кропотливой наивности, соединенной с простотой. Эти виноградные лозы, служащие тарелками и салфетками, этот кувшин из лилии, наполненный волной чистого фонтана (и разве небесная роса и благоухание цветов не подобны

¹ Claveau A. Chronique théâtrale.

² R. P. Le concert des amis des arts // Journal d'Indre-et-Loire. 1892. 21 Janvier. № 17. [s. p.].

Жилетта бежит, Жиль её преследует; он её настигает, когда она хочет скрыться в глубине слева; она даёт ему пощёчину и отворачивается, но быстрым движением он оказывается перед ней на коленях, протягивая в мольбе руки.

Allegro vivo 1-я пощёчина

(Та же игра). Он ловит её, когда она хочет скрыться в глубине справа... 2-я пощёчина

Пример 22. 1-я картина, 1-я сцена

Жиль: - Скажи! скажи! ответь! почему ты хочешь уйти? Меня покинуть?

Moderato
Molto espressivo

Пример 23. 1-я картина, 1-я сцена

Жилетта: Почему? Ты хочешь знать, почему? Ну, пусть так.

Allegro vivo

Я ухожу потому, что мне не нравится жить в хижине,

Пример 24. 1-я картина, 1-я сцена

аромату этого лугового ликера?), этот кувшин, истекающий в мак красного стекла, разве это не знак? И всякая похвала излишня, не так ли?»¹).

Начинается эта сцена картиной поисков улья, когда «Жиль прислушивается, словно улавливая какой-то шорох; наконец, слышится жужжание пчелы, которая то приближается, то отлетает»². В этом эпизоде одновременно и слышится затаенное жужжание, и видятся осторожные шаги героя (пример 25).



Пример 25. 1-я картина, 1-я сцена

Затем Жиль обнаруживает улей, и «гневное жужжание усиливается: все пчелы покидают улей, чтобы защищать леток»³ (пример 26).



Пример 26. 1-я картина, 1-я сцена

¹ J. R. «Le Collier de Saphirs» au Casino de Paris / Théâtres // Le Courrier français. 1891. 8 Novembre. № 45. P. 3.

² Mendes C. Le collier de saphirs. P. 11.

³ Ibid.

Наконец, дальше Жиль «подходит к дереву с большими листьями, срывает два или три и приносит их Жиллетте; один, на коленях, будет скатертью, другой — салфеткой»¹. Пьерне совершенно явственно рисует три жеста, с которыми Жиль срывает листья, а затем аккуратные взмахи, нарочито «расправляющие» импровизированные скатерть и салфетку (пример 27).



Пример 27. 1-я картина, 1-я сцена

Своего рода лирический центр партитуры «Сапфирового колье» составляет Серенада Жили («Он [Жиль. — А. Г.] берет гитару, играет арию; в награду просит колье»). Она звучит во второй сцене первой картины, но фактически находится в точке золотого сечения произведения, что делает ее чрезвычайно значимым фрагментом, который, кроме всего прочего, несколько обособлен внутри единого пантомимного повествования. Небольшое вступление, напоминающее настойку гитары в руках Жили, приводит к основной теме солирующей виолончели, тембр которой должен был «играть» роль голоса поющего главного героя (пример 28).

В жанровом же отношении Серенада представляет собой вальс-бостон, недавно появившийся и только входивший в моду. Прихотливость ритмики мелодии, свобода движения (в клавише присутствует указание «molto espressivo»), постоянно появляющаяся в аккомпанементе пауза на третью долю придают этому фрагменту хрупкость и некоторую манерность.

Уже после первой постановки, состоявшейся в бельгийском Спа, наряду с либретто внимание критиков привлекла музыка. Причем, прежде всего, их занимал вопрос смыслового равновесия между подробным, пестрящим многочисленными психологическими оттенками либретто и партитурой. «Г-н Га-

¹ Mendes C. Le collier de saphirs. P. 12.



Пример 28. Серенада Жюля (1-я картина, 2-я сцена)

бриэль Пьерне великолепно выразил мысли своего соавтора, — писал неназванный автор, — он был современен, но также и классичен, и наивен. Он позволил своему вдохновению воплотиться в порывах протяженной мелодии, он развил в своем оркестре науку, доступную лишь самым эрудированным последователям современной школы; но он остерегался создавать — даже в ужасном — настоящую драму, он хотел остаться и остался музыкантом пантомимы, идеальной, несбыточной и в то же время приятной; и вот *небольшое* произведение, чрезвычайно похожее на шедевр»¹. Когда спектакль был показан в Париже, столичные критики фактически присоединились к более ранней оценке сочинения Пьерне, отмечая у молодого композитора «зрелость его опыта и богатство его мастерства»².

Можно сказать, что премьер у «Сапфирового кольца» было две. В первый раз эту пантомиму показали 10 августа 1891 года в Théâtre du Casino бельгийского Спа. Автором постановки, равно как и исполнительницей роли Жюля, была танцовщица Мария-Джузеппина-Джудитта Инверниции, более из-

¹ Une première à Spa. «Le collier de saphirs» / Etranger // Le progrès artistique et littéraire. 1891. 15 Août. № 690. P. 41.

² Houx H. des. Nouveau-Théâtre. Le «Collier de saphirs», pantomime de M. Catulle Mendés, musique de M. Pierné / Les théâtres // Le Matin. 1891. 4 Novembre. № 2805. P. 2.

вестная как Пеппа Инверницци (1850—1931). Родившаяся в Италии и учившаяся в школе театра Ла Скала и в школе при Парижской опере (у мадам Доменик и Луи Меранта), Инверницци была, как пишет современный исследователь, «танцовщицей широких вкусов»¹. До 1898 года она служила в Опере (например, на премьере «Копселии» в 1870 году Инверницци танцевала в Вальсе третьей картины), но «также известно, что ее деятельность как мимистки во множестве театров продолжалась до 1902 года»². «Сапфировое кольцо», которое Инверницци показала в Спа 10 августа 1891 года, было поставлено ею во время отпуска в Парижской опере. Успех спектакля, возможно, отчасти был связан с интересом к персоне самой танцовщицы, проявившей себя как достойная мимическая исполнительница. «Сказать, что м-ль Пеппа Инверницци была изысканно ребячлива, и нежна, и легкомысленна, и жеманна, что в каждом ее жесте была такая гармония, такая улыбка, такое сияние, которым позавидовали бы самые выдающиеся балерины, — значило бы сказать нечто такое, что всем было известно заранее; ибо кто не восхищался ею в Парижской опере? — писал один из авторов. — Но самое удивительное, что эта прелестница оказалась пронзительной трагической актрисой. Наигравшись с цветами и птицами, она страдала, плакала — она заставляла нас страдать и плакать вместе с ней, — и можно сказать, что в сцене убийства и в сцене раскаяния она внушала столько же ужаса, сколько вызывала улыбок в упоении небесным просветлением. С этого вечера м-ль Пеппа Инверницци — не только очаровательная танцовщица, но и сильная актриса пантомимы. Ее успех был огромным, постоянным и единодушным»³.

Исполнение мужской роли танцовщицей во французском балете конца XIX века было скорее уже вполне устоявшейся практикой, нежели неожиданностью. «Исчезновение танцовщика-мужчины виделось как естественное развитие искусства (причем, как ни странно, не только хореографического), стремящегося к своему визуальному идеалу»⁴. В случае с «Сапфировым кольцом» некоторое удивление вызывало не собственно появление танцовщицы в роли Жиля, а то, что этой танцовщицей была именно Инверницци, которая показала себя в новой постановке как хорошая мимистка.

Прочие роли в спектакле в Спа исполняли Гарбаньяти (Жилетта) и Корраден (Торговец). О них известно гораздо меньше, кроме того, что танцовщица Гарбаньяти (которая вместе с Инверницци будет исполнять «Сапфировое кольцо» и в Париже) служила в *Opéra-Comique*.

¹ *Invernizzi R. L., Latronico L. Mademoiselle Peppa Invernizzi, danseuse: Recueil de notes biographiques // Academia. URL: https://www.academia.edu/93211143/Mademoiselle_Peppa_Invernizzi (дата обращения: 27.12.2025).*

² *Ibid.*

³ *Une première à Spa. P. 41.*

⁴ *Груцынова А. П. Музыка французского балета конца XIX — начала XX веков. С. 8.*

Сколько раз была дана пантомима в Спа, точно сказать невозможно. Единственное, что действительно можно утверждать — успех постановки был достаточно громким, потому что, когда в ноябре 1891 года «Сапфировое кольцо» появилось на парижской сцене, часть отзывов предвлялось воспоминанием о бельгийском успехе.

В Париже «Сапфировое кольцо» шло в ноябре 1891 года на сцене открывшегося незадолго до того Nouveau-Théâtre¹. Столь ограниченное количество спектаклей объяснялось просто: будучи танцовщицей Оперы, Инверниции могла выступать во время сезона на иных сценах только с согласия директора театра. А потому во многих рецензиях на парижское «Сапфировое кольцо» появлялся небольшой «реверанс» в его сторону («Благодаря доброте директоров Оперы, м-ль Пеппа Инверниции в Париже сможет дать четыре представления — только четыре! — „Сапфирового кольца“»²; «Поскольку руководство Оперы предоставило м-ль Инверниции очень краткий отпуск, „Сапфировое кольцо“ будет показано лишь несколько раз»³).

В силу своей краткости пантомима шла в один вечер с еще одним пантомимой-балетом — «Скарамуш»⁴ с либретто Мориса Лефевра и Анри Вюанье и музыкой Андре Мессаже и Жоржа Стрита, и надо сказать, что это было весьма естественное взаимодополнение. «Скарамуш», с его откровенным жизнерадостным и нарочитой игрой в стиле *commedia dell'arte*, был прекрасно дополнен меланхолическим декадентским «Сапфировым кольцом». Эту связь чутко уловили и критики, когда писали, что «уже в „Скарамуше“ Nouveau-Théâtre создал нечто новое; с „Сапфировым кольцом“ он переносит нас в самую поэзию»⁵.

Наибольшее внимание привлекала сама Инверниции, которая «мимирует гораздо лучше, чем мы говорим»⁶ и портрет которой в роли Жилия был опубликован в одном из номеров «Le Monde illustré» (ил. 3)⁷. Публику равно интересовало и собственно исполнение ею роли Жилия, и то обстоятельство, что она была танцовщицей Оперы, вышедшей в пантомиме на сцене Nouveau-Théâtre. «Она раскрыла утраченный секрет великих мимов, — писал один из авторов. —

¹ Ныне Théâtre de Paris.

² *Lemaire G.* Casino de Paris. — «Le Collier de Saphirs» / *Chronique musicale* // *La Revue diplomatique: politique, littérature, finances, commerce international*. 7 Novembre. 1891. P. 10.

³ *Pédrillo.* Nouveau-Théâtre: Première représentation du «Collier de saphirs», pantomime du deux tableaux de M. Catulle Mendès, musique de M. Gabriel Pierné / Paris au théâtre // *Le Petit Journal*. 1891. Mercredi 4 Novembre. P. 3.

⁴ Этот спектакль был поставлен на открытие Nouveau-Théâtre (подробнее о «Скарамуше» см.: *Груцынова А. П.* Музыка французского балета конца XIX — начала XX веков. С. 171—192).

⁵ *Pédrillo.* Nouveau-Théâtre. P. 3.

⁶ *P. D.* Le collier de saphirs / Le soirée d'hier // *La Justice*. 1891. 4 Novembre. № 4312. [s. p.].

⁷ Mlle Invernizzi, rôle de Gilles, dans «Le Collier de Saphirs» au Nouveau-Théâtre. (Photographie de M. Benque) // *Le Monde illustré*. 1891. 21 Novembre. № 1808. P. 333.



Ил. 3. *Пеппа Инверницци в роли Жилия (гравюра по фотографии, 1891).
Le Monde illustré. 1891. 21 Novembre. № 1808. P. 333*

Ее эвритмия — это свет, свет, который направляет нас, возвращая к грациозным вершинам истинной мимодрамы, которая есть не что иное, как поэма, пропетая линиями прекрасных тел»¹. Действительно, фактически весь спектакль строился на пантомимном мастерстве Инверницци («Вся пантомима, по сути, строится на роли Жилия, и весь успех зависит от того, как он передаст чувства, которые он испытывает»²). Единственный упрек (если можно назвать таковым полусутоливое высказывание одного из критиков) заслужил костюм Жилия, который носила в спектакле танцовщица: «Мы лишь слегка упрекнем м-м Пеппу Инверницци. „Почему бы вам, сударыня, — скажем мы ей, — не модернизировать классический костюм Пьеро? Неужели Жилию непременно нужны брюки? Разве Катюль Мендес, пользуясь жесткими полномочиями автора, навязал вам определенную ширину ткани? Это с его стороны нас бы крайне удивило. Это совершенно невероятно... Он считал вас очаровательной, мы это прекрасно знаем. Он сам громко говорил об этом... Но насколько очаровательнее он бы вас нашел, если бы вы показали ему Жилия конца века, Жилия в трико! Вы так хорошо носите, сударыня, и свои роли, и свои трико!“»³

¹ J. R. «Le Collier de Saphirs» au Casino de Paris. P. 3.

² Jullien A. Courrier musical // L'art. 1891. Т. II. P. 259.

³ P. D. Le collier de saphirs.

Спектакль заставил говорить не только о себе, но и о Nouveau-Théâtre. В конце XIX века французская критика постоянно сетовала на засилие на музыкальных сценах и концертных эстрадах иностранных авторов. А потому постановка «Сапфирового кольца» с музыкой Пьерне вызвала очередные рассуждения на этот счет. «Повторял ли я, что для творчества наших молодых композиторов не хватает настоящей музыкальной сцены? — писал Луи Галле. — Приложив некоторые усилия и ум, Nouveau-Théâtre вполне мог бы стать такой сценой»¹. Впрочем, следует признать, что эти надежды если и оправдались, то не в той степени, на какую надеялся высказавший их критик, и можно сказать, что первая постановка, осуществленная на его сцене, оказалась в некотором смысле пророческой. «В Nouveau-Théâtre поочередно расцветают пантомимы, балеты, балеты-пантомимы и пантомимы-балеты, — писал в начале 1892 года анонимный критик. — Это страна смеха, жеста и музыки»².

Успех «Сапфирового кольца» и — главное — успех в нем Инверниции, которой благодарные авторы передали права на поставленное ею произведение³, привел к тому, что еще несколько лет пантомима появлялась на сценах то одного, то другого французского города (еще в 1891 году Адольф Жюльен не без доброй иронии замечал, что танцовщица «с большим успехом исполнила ее [пантомиму. — А. Г.] в Казино де Спа и теперь возит с собой повсюду, уверенная в том, что заслужит одобрение публики и та оценит ее редкий мимический талант»⁴). В январе 1892 года «Сапфировое кольцо» исполняли в Туре, причем в ролях Жиля и Жилетты вышли сестры Пеппа и Лотта Инверниции⁵, а сам Пьерне, в честь которого был устроен этот вечер⁶, «выразил свою признательность господину Ван ден Эдену за безупречное исполнение им партии виолончели соло из „Сапфирового кольца“»⁷. В феврале того же года сестры, снова во время вечера, посвященного творчеству Пьерне, танцевали ту же пантомиму в Виши вместе с некой мадам Баттальяни, которая исполняла роль Торговца, до того бывшую ролью для мужчины-испол-

¹ *Gallet L. Musique / Théâtre // La nouvelle revue. 1891. T. 73. Novembre-Décembre. P. 428.*

² *Utmila. Revue Musicale // Petite revue rose. 1892. 1 Janvier. № 1. P. 10.*

³ В изданном в 1891 году либретто присутствует посвящение: «„Сапфировое кольцо“ предпослано Пеппе Инверниции благодарными авторами К. М. и Г. П. [Катюлем Мендесом и Габриэлем Пьерне. — А. Г.]» (*Mendes C. Le collier de saphirs. P. 3*).

⁴ *Jullien A. Courrier musical. P. 259.*

⁵ Младшая сестра Пеппы Инверниции, Каролина-Барбара (Лотта) Инверниции (1855—1937), также была танцовщицей. Она училась в школе при театре Ла Скала, после — работала в театрах Милана, Неаполя и Каира, в 1882—1886 годах — в Парижской опере.

⁶ Помимо «Сапфирового кольца», в первой части концерта были исполнены симфонический «Торжественный марш», «Фантазия-балет» для фортепиано с оркестром, вторую часть составили фрагменты из драматических пьес.

⁷ *R. P. Le concert des amis des arts.*

нителя («Пьеса и игра актеров были приняты с энтузиазмом»¹, — заключал автор отзыва).

Сведений о том, что Инверниции исполняла «Сапфировое кольцо» позже, мы не нашли. Лишь в одном из парижских изданий (впрочем, не самом серьезном) можно обнаружить информацию о том, что знаменитая танцовщица мюзик-холлов Эмильенна д'Алансон «дебютирует следующей зимой [1908/09 года. — А. Г.] в одном из самых известных мюзик-холлов в качестве мима», для чего «руководство этого мюзик-холла намерено возродить „Сапфировое кольцо“»². Однако сведений о том, что пантомима действительно была показана, нет, и, вероятно, опубликованная информация была не более чем околотеатральными слухами. Мы уже упоминали, что права на сочинение авторами были переданы Инверниции, а потому трудно представить себе, что она дала разрешение на исполнение какой-либо другой танцовщице, тем более — танцовщице мюзик-холла.

Если на театральных сценах «Сапфировое кольцо» появлялось не слишком долго, то музыка Пьерне быстро зажила собственной жизнью. Уже в марте 1892 года в Париже во время концертов исполнялись сюиты из партитуры Пьерне («Наши виртуозы... познакомили нас, впервые исполнив, с оркестровыми сюитами из „Сапфирового кольца“ Пьерне»³, — писал один из авторов), а в мае того же года появилась информация об издании по крайней мере одной из сюит (в нее входили Интродукция, Серенада Жилия и Антракт ко второй картине) в виде переложения для фортепианного дуэта⁴. В 1949 году музыка «Сапфирового кольца» (уже без упоминания о том, были ли это сюиты или партитура целиком) была исполнена во время одного из концертов в Виши⁵.

Наибольшей популярности добилась знаменитая Серенада, которая (в виде пьесы для виолончели и фортепиано) надолго заняла место в исполнительской практике. Ее популярность можно оценить, например, по тому, что она регулярно звучала во время концертов, в том числе — французских радиоконцертов (в 1920-е годы программы этих передач регулярно публиковались как в периодической печати, так и в специальных изданиях⁶), и была опубликована как отдельное нотное издание.

Пантомима Катюля Мендеса и Габриэля Пьерне «Сапфировое кольцо» не была ни сделавшим эпоху в искусстве шедевром, ни спектаклем, по той или иной причине надолго задержавшимся на сцене. Напротив, его жизнь ока-

¹ Le Collier de saphirs (The Sapphire Necklace) // The Cannes advertiser. 1892. 13 February. P. 5.

² Vogel C. Nouvelles Invraisemblables // Le Sourire. 1908. 15 Août. № 459. [s. p.].

³ M. Concerts classiques // Le Masque. 1892. 8 Mars. № 26. [s. p.].

⁴ См.: New foreign publications // The musical times. 1892. May 1. P. 317.

⁵ См.: Les concerts // Journal de Vichy. 1949. 9 Septembre. [s. p.].

⁶ Например, в таком как «Radio-concert: revue d'information artistique de la TSF».

залась краткой, как и практически всех прочих французских балетов, пантомим, балетов-пантомим и пантомим-балетов того времени. Однако эта постановка может служить типичным образцом сложившихся на рубеже столетий особенностей жанра. Характерен для того времени сюжет, основанный на использовании персонажей *commedia dell'arte*, но «декадентский», словно бы нарочито «играющий» привычными нормами морали. Не менее характерна партитура этой постановки, камерная и развивающаяся свободно, без границ привычной номерной структуры, строго следующая за словом либретто, но объединенная благодаря использованию лейтмотивов. Привычен для рубежа веков и исполнительский состав, в котором предусмотрено исполнение главной мужской роли танцовщицей. К сожалению, характерна и краткая жизнь пантомимы. Практически все постановки того времени (за редчайшими исключениями) чрезвычайно быстро сходили со сцены, а в начале XX века, когда умами зрителей и деятелей балетного театра овладели спектакли «Русских сезонов», оказались даже не на втором, а на третьем или даже более далеком плане всеобщего внимания, и были стремительно забыты¹, превратившись в своего рода музыкально-театральный «затерянный мир». И можно только согласиться с Луи Галле, который уже в 1891 году, после парижской постановки «Сапфирового кольца», весьма точно замечал: «Произведение обладало мимолетным очарованием сна»².

ЛИТЕРАТУРА

1. Груцынова А. П. Музыка французского балета конца XIX — начала XX веков. Очерки. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2019. 314 с.
2. Лебедь. Балет в одном акте Катула Мендеса, музыка Шарля Лекока // Фокин М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Л.: Искусство, 1981. С. 258–259.
3. Art et curiosité // Le Temps. 1924. 1 Décembre. № 23123. P. 2.
4. Boisard A. Chronique musicale // Le Monde illustré. 1891. 14 Novembre. P. 315.
5. Chronique des Concerts — Colonne / Critique musicale // La Plume. 1891. 15 Décembre. № 64. P. 446–447.
6. Claveau A. Chronique théâtrale // Le Soleil. 1891. 10 Novembre. № 314. [s. p.].
7. Gallet L. Musique / Théâtre // La nouvelle revue. 1891. T. 73. Novembre-Décembre. P. 426–430.
8. Houx H. des. Nouveau-Théâtre. Le «Collier de saphirs», pantomime de M. Catulle Mendés, musique de M. Pierné / Les théâtres // Le Matin. 1891. 4 Novembre. № 2805. P. 2.
9. Invernizzi R. L., Latronico L. Mademoiselle Peppa Invernizzi, danseuse: Recueil de notes biographiques // Academia. URL: https://www.academia.edu/93211143/Mademoiselle_Peppa_Invernizzi (дата обращения: 27.12.2025).

¹ Забыты они были настолько, что даже в исследованиях, связанных с историей французского балета начала XX века, основная часть текста, как правило, посвящается именно дягилевским сезонам.

² Gallet L. Musique / Théâtre. P. 426.

10. *J. R.* «Le Collier de Saphirs» au Casino de Paris / Théâtres // Le Courrier français. 1891. 8 Novembre. № 45. P. 2—3.
11. *Jullien A.* Courrier musical // L'art. 1891. T. II. P. 257—259.
12. Le Collier de saphirs (The Sapphire Necklace) // The Cannes advertiser. 1892. 13 February. P. 4—5.
13. *Lemaire G.* Casino de Paris. — «Le Collier de Saphirs» / Chronique musicale // La Revue diplomatique: politique, littérature, finances, commerce international. 7 Novembre. 1891. P. 9—10.
14. Le Monde illustré. 1891. 21 Novembre. № 1808. P. 333.
15. Les concerts // Journal de Vichy. 1949. 9 Septembre. [s. p.].
16. *M.* Concerts classiques // Le Masque. 1892. 8 Mars. № 26. [s. p.].
17. *Mendes C.* Le collier de saphirs. Pantomime. Paris: E. Dentu, éd., 1891. 35 p.
18. Mlle Invernizzi, rôle de Gilles, dans «Le Collier de Saphirs» au Nouveau-Théâtre. (Photographie de M. Benque) // Le Monde illustré. 1891. 21 Novembre. № 1808. P. 333.
19. New foreign publications // The musical times. 1892. May 1. P. 317.
20. *P. D.* Le collier de saphirs / Le soirée d'hier // La Justice. 1891. 4 Novembre. № 4312. [s. p.].
21. *Pédrillo.* Nouveau-Théâtre: Première représentation du «Collier de saphirs», pantomime du deux tableaux de M. Catulle Mendès, musique de M. Gabriel Pierné / Paris au théâtre // Le Petit Journal. 1891. Mercredi 4 Novembre. P. 3.
22. *R. P.* Le concert des amis des arts // Journal d'Indre-et-Loire. 1892. 21 Janvier. № 17. [s. p.].
23. Une première à Spa. «Le collier de saphirs» / Etranger // Le progrès artistique et littéraire. 1891. 15 Août. № 690. P. 41.
24. *Utmila.* Revue Musicale // Petite revue rose. 1892. 1 Janvier. № 1. P. 10—11.
25. *Véron P.* Folies-Dramatiques: «La Fille de Fanchon la Vielleuse». — Nouveau-Théâtre: «Le Collier de saphirs» / Théâtres // Le Charivari. 1891. Jeudi 5 Novembre. [s. p.].
26. *Vogel C.* Nouvelles Invraisemblables // Le Sourire. 1908. 15 Août. № 459. [s. p.].
27. *Willy.* Critique musicale // La plume. 1891. 15 Octobre. № 60. P. 358—359.

Первая «Турандот» в России: спектакль «Принцесса Турандот» Ф. Ф. Комиссаржевского

МИШУРИНСКАЯ АНАСТАСИЯ НИКОЛАЕВНА

*Аспирантка, Российский государственный институт
сценических искусств; театральный критик (Санкт-Петербург, Россия)*

E-mail: anastasia.mishurinskaya@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена малоизученному спектаклю Ф. Ф. Комиссаржевского «Принцесса Турандот». Постановка лишь упоминается в исследованиях и статьях о Комиссаржевском, что удивительно, ведь об этой «Турандот» писали В. Г. Сахновский, В. Н. Соловьев и др. Поиск иных источников привел к открытию: в архиве кинофотофонодокументов в Санкт-Петербурге неожиданно оказались фотографии «Принцессы Турандот», которая шла в антрепризе А. К. Рейнеке в 1913 году, но ставил ли ее Комиссаржевский? В статье предпринята попытка реконструировать спектакль и определить его место в истории обращений русского театра к фьябам Гоцци.

Ключевые слова

Турандот, К. Гоцци, Ф. Ф. Комиссаржевский, Н. Н. Сапунов, фьяба, Театр Незлобина, театр Рейнеке.

Для цитирования

Мишуринская А. Н. Первая «Турандот» в России: спектакль «Принцесса Турандот» Ф. Ф. Комиссаржевского // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 2 (53). С. 133–143.

The first *Turandot* in Russia: The Production of *Princess Turandot* by Fedor Komissarzhevsky

MISHURINSKAYA ANASTASIA N.

*Postgraduate Student, Russian State Institute of Performing Arts;
Theater Critic (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: anastasia.mishurinskaya@yandex.ru

Abstract

The article sheds light on Fedor Komissarzhevsky's little-studied production of *Princess Turandot*. Although Vasiliiy Sakhnovsky, Vladimir Solovyov, and others wrote about this *Turandot*, Komissarzhevsky's production is only mentioned in passing in subsequent studies. A search for other sources led to an unexpected discovery: the archive of film and photographic documents in St. Petersburg contained photographs of *Princess Turandot*, which was a production staged by Arnold

Reinecke in 1913. But were these photographs of Komissarzhevsky's production, or of Reinecke's? The article attempts to reconstruct the Komissarzhevsky's production and determine its place in the history of the Russian theater's engagement with Carlo Gozzi's fiaba.

Keywords

Turandot, Carlo Gozzi, Fedor Komissarzhevsky, Nikolay Sapunov, fiaba, Nezlobin Theater, Reinecke Theater.

«Турандот» — четвертая фьяба итальянского драматурга Карло Гоцци. Она кардинально отличается от предыдущих отсутствием чудес, путешествий. Эта пьеса венецианца привлекает многих постановщиков и по сей день, в том числе и в России. Широко известен легендарный спектакль Е. Б. Вахтангова, поставленный в 1922 году, но впервые в России «Турандот» поставил Ф. Ф. Комиссаржевский — в 1912 году в Москве в Театре Незлобина.

Комиссаржевский переехал в Москву в 1910 году и открыл там театр-студию совместно с В. Г. Сахновским. Художественный язык режиссера еще только формировался, однако некоторые черты к тому времени уже проявились. Как пишет театровед А. С. Пасуев в статье «Символика света и проблема героя в спектаклях Ф. Ф. Комиссаржевского», одной из тенденций режиссуры были «красивые, но формальные стилизации»¹, это проявилось еще в первых спектаклях на Офицерской, явно закрепилось после. Если заглянуть чуть вперед, то, будучи преподавателем в студии Художественно-просветительного союза рабочих организаций в 1918 году, Комиссаржевский стремился найти новые подходы в обучении актеров «для внедрения всех исполнителей в стиль исполняемого»² — так вспоминал советский актер Михаил Жаров, обучавшийся в студии. Комиссаржевский ратовал за театральность, противостоящую жизнеподобию, отчасти поэтому возникала «стилизация». Само это слово является определяющим для его режиссерского метода.

Актер К. Н. Незлобин создал свой театр в Москве в 1909 году в здании на Театральной площади. Незлобин ставил сам и приглашал других режиссеров, например К. А. Марджанова. Комиссаржевский ставил в театре Незлобина в 1910–1913 годах. Театровед П. А. Марков упоминал об этом периоде так: «Федор Федорович Комиссаржевский был режиссером очень сильным, остро чувствующим театральную форму, человеком энциклопедической культуры. Любой из его спектаклей поражал, неожиданно погружая в особый, каждый раз новый мир»³. Комиссаржевский поставил в незло-

¹ Пасуев А. С. Символика света и проблема героя в спектаклях Ф. Ф. Комиссаржевского // Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре; Проблемы языка искусства: Материалы конференции аспирантов РИИИ. СПб.: РИИИ, 2001. С. 38.

² Жаров А. Урок Комиссаржевского // Мои встречи с временем и людьми: мемуары, воспоминания друзей, роли, сыгранные в театре и в кино. М.: Пресс Книга, 2006. С. 71.

³ Марков П. А. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983. С. 30.

бинском театре «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского, «Мещанин-дворянин» Ж.-Б. Мольера, «Принцесса Турандот» К. Гоцци, «Фауст» Г. Гёте.

При всем разнообразии репертуара нельзя сказать, что какая-либо из постановок была успешна, если опираться на мнения современников. Всегда чего-то не хватало, и ответ оказался простым: не было слаженного актерского ансамбля. Об этом писали критики и исследователи. Виктор Боровский, создавший монографию «Три лика русского театра: Комиссаржевские» писал о трудностях, с которыми столкнулся Федор Федорович при работе с труппой Незлобина, правда, над спектаклем по Мольеру: «Было очевидно, что задуманные опыты „стилизации“ ограничивались сроками репетиций. В таких условиях создать актерский ансамбль может только волшебник. „Стилизация“ потому отчетливо проступала лишь во внешности постановки, а наиболее интенсивные художественные связи рождались между режиссером и художником»¹. Эта мысль Боровского, несомненно, опирается на суждения Рудницкого из книги «Русское режиссерское искусство». Константин Лазаревич также утверждал, что актерского ансамбля в этом театре не складывалось. Но вернемся к «Принцессе Турандот» в театре Незлобина.

Несмотря на то что спектакль является точкой отсчета русских постановок по фьябам Гоцци, он изучен мало. В статьях и исследованиях о Комиссаржевском он зачастую лишь упоминается, ставится в ряд с иными работами в антрепризе. Нельзя сказать, что имеющиеся материалы достаточно проанализированы и введены в научный оборот. Боровский в своей книге кратко пишет о спектакле, используя статью Сергея Кречетова в журнале «Рампа и жизнь» № 44 за 1912 год, рецензию Владимира Соловьева в журнале «Любовь к трем апельсинам» № 2 за 1914 год, дневниковую запись Александра Бенуа и размышления самого Комиссаржевского. Естественно, материалов об этом спектакле гораздо больше.

Рецензия Кречетова позволяет узнать, что Комиссаржевский заказал А. С. Вознесенскому (Бродскому) перевод фьябы, а В. Т. Зенкевичу — стихи для интермедии в прологе («Стихи пролога в переводе В. З. очень слабы»²). Одна из рецензий ставит под сомнение то, что пьеса была переведена с итальянского. Некоторые путали сценический текст с версией Шиллера. Если посмотреть на статьи, дневниковые записи очевидцев спектакля, то из пересказов сюжета становится ясно, что за основу бралась идея ненависти Турандот к мужчинам, ведь они превращают женщин в рабынь. Некоторые рецензенты писали, что и пьеса о вражде мужчин и женщин. Турандот казалась современникам злой, жестокой, своенравной и, по всей видимости, глупой,

¹ Боровский В. Три лика русского театра: Комиссаржевские. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. С. 324.

² Кречетов С. Турандот // Рампа и жизнь. 1912. № 44. С. 9.

поэтому сюжет пьесы чаще характеризовали словом «жалкий»¹. В то время как в фьябе Турандот, впервые обращаясь к Калафу, просит его отказаться от испытания и не претендовать на ее руку, мотивировка принцессы сложнее, чем просто ненависть к мужчинам, она желает самостоятельно распоряжаться своей судьбой и не быть с тем, кто ей не мил.

Важной для понимания стиля спектакля является рецензия В. Г. Сахновского «Ассамблея и Принцесса Турандот», опубликованная в журнале «Маски» за 1912 год. Статья строится на сравнении двух постановок, шедших в одно время: «Ассамблея» по Гнедичу в Малом театре и «Принцесса Турандот» в театре Незлобина. Предпочтение Сахновский отдал «Турандот». Критик писал, что «художественный замысел режиссера из пьесы, напоенной юной романтикой, из пьесы, окутанной пестрой и вульгарной сатирой итальянской улицы, заставил выглянуть изящную манерность, лукавые смеющиеся глаза»². Абсолютно понятно, что Комиссаржевский не стремился воссоздать доподлинные приемы комедии дель арте, порой грубые и прямолинейные, а продемонстрировал более эстетский взгляд на старинный театр. Именно эта статья помогает понять, что герои-маски Труффальдино, Тарталья, Панталоне, Бригелла отличались по стилю игры от других персонажей и действовали «à parte». Также Сахновский упоминал о введенных режиссером пантомимах, которые раскрывали главных героев: Турандот, Адельму и Калафа. Одна была о коварной Турандот, так назвал ее рецензент, что именно там было — из текста неясно, но то, что натуралистичную игру артистов подкрепляли пантомимы, — усложняло спектакль и выводило любовную историю на более метафорический уровень, работало в противовес действиям масок. Описание декораций позволяет сделать вывод, что все элементы сценографии были ярких сочных тонов, но без должного сценического освещения они смотрелись тусклее и терялась таинственность сказки: «Если бы на эти яркие и сочные краски декораций, на пестрые, чарующие гармонией контрастов костюмы брызнули лучи настоящего яркого света или полился бы тихий голубой свет ночи, то сцена превратилась бы... в романтический сон»³. Более конкретно и жестко о недостаточности света писал В. Н. Соловьев: «Маски в разговорах с публикой садились на плохо освещенную рампу; как мог режиссер забыть, что просцениум — площадка, где ведется актерами самая значительная игра, и как было не залить главного сценического места действия потоками света»⁴.

¹ Дневник А. В. Живаго. Театральные заметки (1884–1912). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 308.

² Сахновский В. Ассамблея и Принцесса Турандот // Маски. 1912. № 2. С. 55.

³ Там же.

⁴ Соловьев В. Турандот графа Карло Гоцци на русской сцене // Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Дапертутто. 1914. № 2. С. 49.

Конечно, В. Н. Соловьев, как знаток комедии дель арте, строго и пристрастно судил спектакль Комиссаржевского — противника Мейерхольтца. Однако анализ новых материалов дает основание для пересмотра других резких суждений Соловьева.

Иным источником, проливающим свет на устройство спектакля Комиссаржевского, оказалась мемуарная запись врача и коллекционера Александра Васильевича Живаго, который зафиксировал пятый показ спектакля в Москве 3 ноября 1912 года. Живаго как раз в то время вел театральный дневник, куда записывал свои впечатления. Автор отметил интерес публики к спектаклю и что на показе был ажиотаж. Сюжет пьесы Живаго не понравился, он даже обозначил его словом «жалкий», но подробно описал.

Живаго упоминал интермедии и другие режиссерские решения, из которых становится ясно, что артисты активно старались подключить зал, взаимодействовать с ним начиная с пролога: «Пролог, приглашая публику вникнуть в содержание трагикомедии, просил, наполняя зал, позаботиться тем самым о наполнении желудков блестящих артистов, а в эпилоге сама принцесса умоляла публику выразить похвалу комедиантам»¹. Ранее в мемуарах речь шла о министрах, а значит, скорее всего, они выступали в прологе. Шуты и маски во время действия беседовали со зрителями, а в финале все артисты спускались со сцены в зрительный зал и проносились там хороводом, радуя тем самым публику.

Гораздо занятнее для автора были «отсебятины» режиссера и артистов, и им посвящается целый абзац, например: «К числу отсебятины, придуманных, надо думать, режиссурой, относились те, что вызывали бурный смех и аплодисменты зрительной залы. Особенно понравились следующие выходки: министры закатывали богдыханский указ ногами, приговаривая: „вот как обращаются министры с царскими указами“; завязывая руки за спину арестованным и уводя их в сырые подвалы, они обращали внимание на то, в чем состоит „истинная неприкосновенность личности“, а прогоняя ученых депутатов, утверждали, „без депутатов богдыхану и министрам управлять страну много легче“ и проч.»².

Благодаря дневнику Живаго удалось узнать, что декорация у московского спектакля была одна — с изображением «площадки для церемоний с видом на китайский город»³, а фонари, ширмы, троны привозили и увозили два шута и две шутихи — по выражению автора. Помимо этого, он предположил, что костюмы созданы из шелковых и бумажных тканей с росписями. На лицах артистов был нанесен яркий китайский грим. У Адельмы был восточный костюм, оголявший ноги и талию.

¹ Дневник А. В. Живаго. С. 308.

² Там же.

³ Там же.

Изначально художником спектакля был Н. Н. Сапунов. Но он не успел закончить работу над «Турандот» (погиб в июне 1912 года), и за его дело взялся А. А. Арапов (состоявший, как и Сапунов, в «Голубой розе»). Гениальные декорации и костюмы оценил, например, А. Н. Бенуа; критики более всего в рецензиях восхищались именно этой частью спектакля — декорации «выше всяких похвал»¹, «фантастическая игра красок»². Постановщики не стали пренебрегать ремаркой Гоцци о том, что действие происходит в Китае, и, как опишет позже Соловьев: «Этнографически-реалистический восток был преподнесен режиссером в условно-театральной рамке декоративно-архитектурных форм большого парадного спектакля»³.

Поиск более подробных описаний декораций привел к неожиданно-му открытию. В архиве кинофотофонодокументов в Санкт-Петербурге (ЦГАКФФД СПб) есть фотографии 1913—1914 годов спектакля «Принцесса Турандот» по пьесе Карло Гоцци в Русском драматическом театре А. К. Рейнеке. Сразу возник вопрос: связана ли эта постановка с Комиссаржевским?

А. К. Рейнеке создал Русский драматический театр (в Санкт-Петербурге, в здании Панаевского театра) вместе с К. Н. Незлобиным, и туда возили московские постановки антрепризы. Если верить описанию фотоматериалов петербургского спектакля «Турандот», то там были декорации Сапунова и Арапова, исполнители, судя по именам, были другие, также из-за отсутствия в описании имени Ф. Ф. Комиссаржевского появились сомнения в том, что его замысел был точно перенесен. В статье Валериана Чудовского в журнале «Аполлон» за 1913 год (№ 9) упоминается этот спектакль, шедший именно в театре Рейнеке, программа вечера была такова: «Фауст», «Принцесса Турандот» и «Ревность» по Арцыбашеву. Однако фамилия Комиссаржевского и даже упоминание фигуры режиссера там тоже отсутствует, правда, встречается фамилия Сапунова. Стоит отметить, что привезенный «Фауст», скорее всего, тоже работа Комиссаржевского.

Всего в архиве сохранилось семь фотографий, сделанных Карлом Булла: три с запечатленными игровыми сценами и четыре с портретами персонажей. Декорации на сохранившихся фотографиях поражают обилием украшений: высоко развешаны большие расписные китайские фонарики, ширмы на сцене. Есть фотография предположительно либо сцены с загадками, либо финальной — Калаф в царской одежде стоит на одном колене перед сидящей на троне Турандот, вокруг них множество других персонажей, как слуг, так и масок. В центре стоит стилизованная китайская беседка с характерной покатой крышей, по обеим сторонам от нее китайские ширмы с узорами, задник был тоже заполнен росписью, то растительной — небывалыми цветами, то узором, похожим на облака.

¹ Кречетов С. Турандот. С. 9.

² Сахновский В. Ассамблея и Принцесса Турандот. С. 55.

³ Соловьев В. Турандот графа Карло Гоцци на русской сцене. С. 48.

В другой сцене по двум сторонам расположились две потешные пары мужчин и женщин. Действие происходит на фоне расписного задника. Он разделен на две половины, причем нижняя часть занимает 2/3, и она представляет собой стену с узорчатыми обоями. Также изображено два входа симметрично друг другу, с разными козырьками (треугольным и полукруглым), в центре — высокий трон, над ним окошко. Самое интересное то, что написано на верхней части задника, — город с высокими домами с треугольными крышами, а меж ними облака, вероятно, это картина китайского царства. Верхнее изображение по технике исполнения декоративно и без прямой перспективы.

Артисты на фотографиях, конечно, не те, что играли в Москве, но костюмы, возможно, те же: одна артистка (предположительно игравшая Турандот) в подпоясанном китайском темном халате с узорами по подолу и рукавам, в руках она держит китайский веер, а на голове — диадема. Актер, предположительно исполнявший Калафа, — в королевском костюме европейского стиля — с меховыми оторочками, плащом и высокой шапкой. Артисты, которые предположительно играли маски — в европейских костюмах с белыми круглыми воротниками-горгерами и высокими колпаками. Таким образом, в костюмах было визуальное разделение: Турандот, Адельма, Альтоум-Богдыхан, слуги — одеты по-восточному, а маски и Калаф — по-европейски.

Окончательно убедиться в авторстве Комиссаржевского помогла статья в газете «Речь» от 26 сентября 1913 года. Рецензент Любовь Гуревич вначале упомянула, что Комиссаржевский поставил «Турандот» в Москве, а затем, при описании спектакля, продолжила ссылаться на него, например: «Ставя эту пьесу на русской сцене, в переводе, сделанном, думается, просто по Шиллеру, Комиссаржевский вряд ли задавался неосуществимой целью воспроизвести сам темперамент былого актерского художества, как это стремились сделать в „Старинном театре“»¹.

Большая часть текста, конечно, посвящена декорациям, в которых художник ловко сочетал яркие цвета: зеленовато-синий с оранжевым и коричневым, бледно-зеленый с пунцовым, фиолетовый с желтым. Рецензент прекрасно описала общий визуальный эффект: «Краски горели как самоцветные камни, непрерывно волновали воображение, настраивали его на сказочный лад. Собственно, только в сказочных постановках и позволительно давать на сцене такую одурманивающую красочную роскошь, при которой на самих актеров, в их изумительных костюмах, начинаешь смотреть как на танцующие и свивающиеся в хороводы красочные пятна»². «Турандот» для Комиссаржевского была поводом яркой стилизации игрового действия, как бы носившего отголоски комедии дель арте, хотя скорее напоминавшего оперетту. Время этой постановки и времена создания фьябы роднит мода на восточный ко-

¹ Гуревич Л. Русский драматический театр // Речь. 1913. 29 сент. № 266. С. 6.

² Там же.

лорит. В начале XX века в Петербурге ставилось множество оперетт, спектаклей-балов, где действие происходило в Китае или условной восточной стране, зачастую они носили такие названия: «Путешествие в Китай», «Гейша», «Чайный цветок» и т. д. Комиссаржевский мог выбрать эту фьябу для создания эффектного спектакля и эксперимента с определенной стилистикой.

Гуревич отметила общую стилистику, объясняя, что режиссер «хитроумно приукрасил свою постановку, введя в нее и эти веселые импровизации старинной комедии дель арте, сохранившиеся у нас только в опереттах, и особый пролог, и интермедию-пантомиму»¹.

Рецензент упомянула и об актерских работах в петербургском спектакле: «Все это хотя и в некотором смысле уже не оригинально, вышло удачно, свежо, благодаря Сапунову — ярко и, главное, очевидно увлекательно и веселило самих актеров. Лишь там, где они должны были изображать сильные страсти, чувствовалось у них порою обычная в драме неприятная напряженность и искусственная приподнятость игры со всеми ее избитыми приемами в мимике и жестикуляции»². Отдельно отметила исполнителя роли Богдыхана/Альтоума — Крамова (возможно, Александр Крамов), он, по ее словам, «создал даже очень выдержанную комическую фигуру. Только эта фигура была не совсем комедийно-сказочная, а скорее опереточная»³. Рецензент подчеркивает, что и в иных сценах была опереточность, которая придавала жизнерадостное настроение постановке, однако его сбивали, по словам Гуревич, чересчур злободневные интермедии. Благодаря рецензии удастся понять, что спектакль был насыщен массовыми сценами. В них участвовало множество артистов в китайских костюмах, они вереницей проносились, делали синхронные движения: «И в некоторых массовых сценах — в этих вереницах китайцев, бегущих маленькими шажками и кивающих под музыку головами, в этих китайках с поднятыми кверху,двигающимися под музыку указательными пальчиками, тоже было что-то опереточное»⁴.

Владимир Соловьев, как оказалось, написал статью тоже на петербургскую «Турандот» в театре Рейнеке — он указал фамилию Крамова: «он играл роль богдыхана Альтоума в манере гротеска и с хорошо подчеркнутой двойственностью. Как только публика начинала сживаться с образом богдыхана, как с лицом, реально существующим, так тотчас актер Крамов неуловимым смешком или острым кивком в зрительный зал напоминал зрителю, что надо иметь дело с актером, играющим богдыхана, а не с богдыханом самим, которого нет, который только кажется существующим»⁵. Маски, по мнению Соловьева, не

¹ Гуревич Л. Русский драматический театр.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Соловьев В. Турандот графа Карло Гоцци на русской сцене. С. 49.

соблюдали традиционных приемов итальянской комедии, однако стремился ли Комиссаржевский воссоздавать приемы в точности — вопрос, да и могла ли труппа театра быстро им обучиться? Конечно, поэтому Соловьев отмечает «разлад между актерами и тем, что дал спектаклю Н. Н. Сапунов»¹.

Но вернемся к московской постановке: актерские работы и там не находили в рецензиях похвалы, в отличие от визуальной и музыкальной составляющих. Артисты «занимали второе место»², хотя их игра была «недурна и в стиле, они карикатуруют, движутся и читают свои роли с примитивной грубоватостью и манерностью»³. Роль Турандот, в глазах современников, не удалась, кто-то писал, что у нее была сложная задача — «дать почувствовать сказочно-кошмарную силу женщины»⁴ либо «мечты романтиков, неуловимого портрета женственности»⁵, и Е. Н. Лилина, видимо, не справилась с этим. По мнению рецензента С. Кречетова, артистка слишком много работала на полутонах, а надо было давать Турандот ярче и легче. Это замечание более весомое, из которого можно понять, что, скорее всего, Лилина создавала роль более натуралистично, это для данной пьесы оказывается губительным. В другой рецензии писали, что Турандот не хватило глубины, а голос артистки слишком форсирован.

Роль Калафа исполнял Г. Лихачев, в рецензиях отметили, что он был «живописен»⁶, но «театрален и делано искренен»⁷. Адельму играла А. И. Комиссаржевская, которая была изящна и прекрасно пела. Эти точечные характеристики указывают на то, что режиссер выстраивал общую картину для необходимого визуального эффекта, но не разрабатывал отдельные актерские партии.

Д. Я. Грузинский играл Альтоума (Богдыхана), и критики считали, что он в роли «безупречен»⁸, так как являлся опытным комиком, стоял в оценке рецензентов в одном ряду с персонажами Труффальдино (А. П. Нелидов), Тартальи (П. И. Леонтьев), Панталоне (В. И. Неронов), Бригеллы — «совершеннейшие карикатуры и их игривость, и их знание чего-то про себя, их точно скрытый между игрой и слов, изредка прорывающийся хохот над зрителями и над комедией, в которой, увы! они сами такие неприменные участники, — создавали стиль всему театральному зрелищу»⁹. Описание намекает

¹ Соловьев В. Турандот графа Карло Гоцци на русской сцене. С. 49.

² Бескин Эм. Московские письма // Театр и искусство. 1912. № 44. С. 845.

³ Дневник А. В. Живаго. С. 308.

⁴ Э. Б. Принцесса Турандот // Раннее утро. 1912. 25 окт. № 245 (7849). С. 6.

⁵ Сахновский В. Ассамблея и Принцесса Турандот. С. 55.

⁶ Бескин Эм. Московские письма. С. 845.

⁷ Сахновский В. Ассамблея и Принцесса Турандот. С. 55.

⁸ Кречетов С. Турандот. С. 9.

⁹ Сахновский В. Ассамблея и Принцесса Турандот. С. 56.

на то, что в эпизодах с этими героями были действия «à parte», что соответствовало исполнительской традиции того времени. Комиссаржевский ставил на опытных артистов, и, скорее всего, проработка ролей лежала на них, а режиссер создавал общую картину.

Роли Богдыхана и масок (Труффальдино, Бригеллы, Тартальи, Панталоне) отличались стилистически по манере игры от героических персонажей — Турандот и Калафа, что было верно определено Комиссаржевским, ведь «для этого и введены маски во фьябу. Они создают комедийный фон, на котором ярче выступает и обретает полную эстетическую убедительность патетика»¹, но главные роли, судя по отзывам, явно не удались, и обратились в мелодраматических персонажей, поэтому поэтика фьябы во многом не воплотилась в постановке.

Критик Кречетов писал, что «пьеса ползет, местами судорожно скачет»², а у актеров не было единого тона в исполнении, да и дух комедии дель арте воплощен, по мнению критика, не до конца, спектаклю и исполнителям не хватало размаха и свободы.

Некоторые рецензенты отмечали музыкальную часть постановки: «Удачно подобрана музыка из произведений Рамо. Только в оркестровке слышна современность, наши инструменты...»³ Барочная музыка Жана-Филиппа Рамо была выбрана Н. А. Маныкиным-Невструевым, а для интермедий он сочинил оригинальные композиции. Соловьев в своей рецензии не был согласен с данным выбором, посчитав, что эта музыка совсем не соответствовала и даже противоречила «пламенному и бурному темпераменту Гоцциевской сказки»⁴.

Возможно, некоторая кажущаяся недоделанность связана с трактовкой фьябы и ее героев, потому у спектакля не было однозначного успеха. «Комиссаржевский пожелал, напротив, добиться некоторой жизненности характеров, внести в игру — пусть маленькими дозами — бытовую правду»⁵. Рудницкий заметил парадокс, что «режиссер „гольдонизировал“ Гоцци, приблизил комедию масок к комедии нравов»⁶. Это замечание скорее относилось к главным героям — Турандот, Калафу, Адельме. Сложно сказать, насколько исполнители обытовляли роли.

Спектакль Комиссаржевского, если верить рецензентам, был роскошен внешне, а яркая стилизация подчеркивала театральность и нереальность дей-

¹ Молодцова М. М. Комедия дель арте (История и современная судьба). Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 116.

² Кречетов С. Турандот. С. 9.

³ Э. Б. Принцесса Турандот. С. 6.

⁴ Соловьев В. Турандот графа Карло Гоцци на русской сцене. С. 48.

⁵ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908—1917. М.: Наука, 1990. С. 54.

⁶ Там же.

ствия. Оно увлекало внешними эффектами, красотой декораций, но труппа не могла позволить воплотить сложные задачи актерского существования и в маске, и в трагикомическом ключе. Поэтому рецензенты начинали думать о «гольдонизации», бытовой правде. Комические персонажи, вероятно, были сыграны лучше, это произошло благодаря личному мастерству артистов. Возможно, в актерских работах не было контраста, присущего фьябам Гоцци.

Почти неизученная постановка Ф. Ф. Комиссаржевского «Принцесса Турандот» многое предопределила в дальнейших обращениях к фьябам Гоцци: красочность декораций, увлечение восточным колоритом, острые комические репризы и, главное, различия персонажей по типу игры; а, например, театровед А. В. Бартошевич и вовсе посчитал, что в этой постановке «были предугаданы и прямым образом предвосхищены основные принципы спектакля Вахтангова»¹. Но «Турандот» Комиссаржевского, как и сам режиссер, исчезли на многие годы из исторического поля. Открытие и соединение новой группы источников о спектакле в театре Рейнеке с источниками о постановке в театре Незлобина значительно расширили знание о работе Комиссаржевского. Данный спектакль занимает свое место в истории театра, в биографии Комиссаржевского, в традиции обращений русского театра к фьябам Гоцци.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бартошевич А. В.* Итальянец в России // *Театральная жизнь*. 2008. № 2. С. 16—17.
2. *Бескин Эм.* Московские письма // *Театр и искусство*. 1912. № 44. С. 845—846.
3. *Боровский В.* Три лика русского театра: Комиссаржевские. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. 576 с.
4. *Гуревич Л.* Русский драматический театр // *Речь*. 1913. 29 сент. № 266. С. 6.
5. *Дневник А. В. Живаго.* Театральные заметки (1884—1912). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. 376 с.
6. *Жаров А.* Урок Комиссаржевского // *Мои встречи с временем и людьми: мемуары, воспоминания друзей, роли, сыгранные в театре и в кино*. М.: Пресс Книга, 2006. С. 71—75.
7. *Кречетов С.* Турандот // *Рампа и жизнь*. 1912. № 44. С. 8—10.
8. *Марков П. А.* Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983. 607 с.
9. *Молодцова М. М.* Комедия дель арте (История и современная судьба). Л.: ЛГИТМиК, 1990. 218 с.
10. *Пасуев А. С.* Символика света и проблема героя в спектаклях Ф. Ф. Комиссаржевского // *Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре; Проблемы языка искусства: Материалы конференции аспирантов РИИИ*. СПб.: РИИИ, 2001. С. 38—45.
11. *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство: 1908—1917. М.: Наука, 1990. 278 с.
12. *Сахновский В.* Ассамблея и Принцесса Турандот // *Маски*. 1912. № 2. С. 54—56.
13. *Соловьев В.* Турандот графа Карло Гоцци на русской сцене // *Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Дапергутто*. 1914. № 2. С. 47—49.
14. *Э. Б.* Принцесса Турандот // *Раннее утро*. 1912. 25 окт. № 245 (7849). С. 6.

¹ *Бартошевич А. В.* Итальянец в России // *Театральная жизнь*. 2008. № 2. С. 16—17.

Спектакль В. В. Люце «Лгун» (Готедр имени А. С. Пушкина, 1940): комедия Карло Гольдони «на ковре традиционализма»

РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

*Доктор искусствоведения, старший научный сотрудник,
заведующий сектором источниковедения, Российский
институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

E-mail: alexandrryaposov@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена реконструкции и анализу спектакля В. В. Люце «Лгун», поставленного в 1940 году по одноименной комедии К. Гольдони и ставшего единственной постановкой режиссера на сцене Готедра имени А. С. Пушкина. Научная новизна статьи заключается в том, что спектакль В. В. Люце анализируется в контексте традиционализма В. Э. Мейерхольда 1910-х, 1920-х и 1930-х годов. В результате было доказано, что спектакль по гольдониевской комедии, который курировал главный режиссер и художественный руководитель Готедра имени А. С. Пушкина Л. С. Вивьен, продолжил линию мейерхольдовского традиционализма в репертуарной и постановочной политике театра, но вместе с тем показал, что время для такой политики было исчерпано.

Ключевые слова

В. В. Люце, «Лгун», К. Гольдони, Готедр имени А. С. Пушкина, С. М. Юнович, Н. К. Черкасов, В. Э. Мейерхольд, Л. С. Вивьен, традиционализм.

Для цитирования

Ряпосов А. Ю. Спектакль В. В. Люце «Лгун» (Готедр имени А. С. Пушкина, 1940): комедия Карло Гольдони «на ковре традиционализма» // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 2 (53). С. 144–163.

Vladimir Lyutse's Production of *The Liar* (Pushkin State Academic Drama Theatre, 1940): Carlo Goldoni's Comedy on the Foundation of Traditionalism

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

Abstract

The article presents the reconstruction and analysis of Vladimir Lyutse's production of *The Liar* (1940), based on the comedy of the same name by Carlo Goldoni. This production was Lyutse's only work on the stage of the Pushkin State Academic Drama Theatre. The scientific novelty of the article lies in the analysis of Lyutse's production within the context of Vsevolod Meyerhold's concept of traditionalism of the 1910s–1930s. The article demonstrates that the production of Goldoni's comedy, which was supervised by Leonid Vivien, the chief director and artistic director of the Pushkin State Academic Drama Theatre, continued the line of Meyerhold's traditionalism in the theatre's repertoire and production policy. At the same time, it also showed that the time for such a policy had run its course.

Keywords

Vladimir Lyutse, *The Liar*, Carlo Goldoni, Gotedr (Pushkin State Academic Drama Theatre), Sophia Yunovich, Nikolay Cherkasov, Vsevolod Meyerhold, Leonid Vivien, traditionalism.

В истории бывшего Александринского театра 1920–1930-х годов (названия советского времени: Актрама; Госдрама; Государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина — Готедр имени А. С. Пушкина) имели место сценические явления, которые были связаны с *единичным* появлением в афише старейшего российского драматического театра спектаклей, либо поставленных крупным режиссером (как это было, например, в 1923 году со спектаклем А. Н. Бенуа «Мещанин во дворянстве»¹), либо связанных с участием в постановке выдающегося актера (как это было, например, со спектаклем Н. Я. Береснева «Герой», поставленном в 1925 году специально для исполнения главной роли приглашенным в Госдраму И. В. Ильинским²). Подобные явления, несмотря на их уникальность, являются неотъемлемой частью истории Национального драматического театра России (Александринского театра) и нуждаются в изучении.

Явлением того же порядка стал спектакль «Лгун» по одноименной комедии Карло Гольдони (в переводе И. В. и А. В. Амфитеатровых), премьера на сцене Готедра имени А. С. Пушкина состоялась 2 апреля 1940 года. Постановку гольдониевского «Лгуна» осуществил В. В. Люце. Режиссер постановки — Д. И. Мечик, художник — С. М. Юнович, композитор — В. И. Коптев, дирижер — Б. Г. Спектор, постановка танцев — М. И. Шпалютин. Основные роли в спектакле и их исполнители: Доктор Баланцони, болоньезец — И. П. Новский, В. Л. Клейнер, А. А. Ян; Розаура, его дочь — А. Н. Парамонова; Беатриче, младшая сестра Розауры — Н. Н. Вейтбрехт, Т. И. Жуковская; Колумбина, горничная Розауры и Беатриче — А. Г. Белоусова, Г. К. Инюти-

¹ См., например: Ряпосов А. Ю. Спектакль А. Н. Бенуа «Мещанин во дворянстве» (Петроградская актрама, 1923) // Сюжеты Александринской сцены. Т. 2: Актеры. Режиссеры / Отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 440–455.

² См., например: Ряпосов А. Ю. Ленинградская Госдрама в поисках современного репертуара: спектакль Н. Я. Береснева «Герой» по пьесе Дж. М. Синга (1925) // Манускрипт. 2023. Т. 16. Вып. 3. URL: <https://manuscript-journal.ru/issue/mns.2023.16.3> (дата обращения: 02.10.2023).

на; Оттавио, кавалер из Падуи, влюбленный в Беатриче, — Г. К. Кузнецов, Г. К. Колосов; Флориндо, болоньезец, ученик доктора Баланцони, тайно влюбленный в Розауру, — Г. И. Соловьев, В. Л. Клейнер; Бригелла, его доверенный — В. Л. Клейнер, Л. М. Клочковский; Панталоне, венецианский купец — Я. О. Малютин, Б. Н. Светлов; Лелио, его сын — Н. К. Черкасов; Арлекин, его слуга — В. И. Воронов, Ю. М. Свириг; и др.¹

Представленная статья ставит перед собой цель проследить истоки появления комедии Гольдони на сцене Готедра и выявить особенности сценического воплощения этого драматургического произведения труппой академического театра. Для достижения данной цели необходимо решить следующие задачи: 1) проследить традиционалистские достижения, присущие Готедру — бывшему Александринскому театру; 2) определить особенности драматургической поэтики, свойственные комедии «Лгун»; 3) сформулировать основные черты постановочного плана комедии, предложенного режиссером В. В. Люце; 4) установить специфику сценографического решения спектакля «Лгун»; 5) определить характер сценического воплощения персонажей комедии Гольдони исполнителями ролей в спектакле Готедра и особенности всей постановки гольдониевской комедии в целом.

Актер, художник-сценограф и театральный режиссер Владимир Владимирович Люце (1903—1973) был учеником В. Э. Мейерхольда (1874—1940), актером мейерхольдовских театров — Театра РСФСР Первого (1921), Театра Актера (1922) и Театра ГИТИС (1922); участником мейерхольдовских мастерских — ГВЫРМ и ГВЫТМ в 1922 году, а в 1923—1925 годах — ГЭКТЕМАС имени Вс. Мейерхольда. В 1925—1926 годах Люце — актер и режиссер Читинского драматического театра; в 1926—1929 годах он служил в Москве, в Театре Революции; в 1929—1930 годах — осуществлял постановки в Ленинграде, в Красном театре и в Театре Народного дома. В 1929 году Ленинградский БДТ возглавил другой мейерхольдовский ученик — Константин Константинович Тверской (настоящая фамилия Кузьмин-Караваев; 1890—1937), который руководил БДТ до 1935 года и который в 1930 году привлек Люце к режиссерской работе в этом театре. В 1937 году Люце руководил Театром музыкальной комедии, в 1938—1940 годах — служил в труппе Ленинградского театра Комедии². Последней режиссерской работой Люце в Ленинграде и стала постановка «Лгуна» в Готедре имени А. С. Пушкина.

¹ См., например: Программа спектакля // Лгун. Комедия в 3 действиях и 8 картинах К. Гольдони: Сборник к постановке комедии в Ленинградском государственном театре драмы им. А. С. Пушкина. Л.: Ленинградский гос. театр драмы им. А. С. Пушкина, 1940. С. 32; «Лгун» К. Гольдони, перевод И. В. Амфитеатровой и А. В. Амфитеатрова // Репертуар Александринского театра, 1917—2012: премьеры и возобновления. СПб.: Чистый лист, 2013. С. 141; и др.

² См.: *Сбоева С. Г.* Люце Владимир Владимирович // Национальный драматический театр России. Александринский театр. Актеры. Режиссеры: Энциклопедия. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. С. 433.

К *традиционалистскому периоду* творчества В. Э. Мейерхольда принято относить: 1) оперные спектакли, поставленные им с петербургской (петроградской) государственной оперной труппой на сцене Мариинского театра в 1909—1918 годах; 2) драматические спектакли, поставленные им с петербургской (петроградской) государственной драматической труппой на сценах Александринского, Михайловского и Мариинского театров в 1910—1918 годах; 3) спектакли, поставленные им под псевдонимом Доктор Дапертутто в частных театрах и в студиях Санкт-Петербурга (Петрограда). Вершиной и триумфом мейерхольдовского традиционализма на императорской драматической сцене в 1910—1918 годах стала постановка лермонтовского «Маскарада» (первая сценическая редакция; спектакль впервые был представлен на сцене Александринского театра 25 февраля 1917 года; художник А. Я. Головин; музыка А. К. Глазунова, в 8-й картине — вальс-фантазия М. И. Глинки)¹.

Выступая 18 февраля 1924 года на обсуждении своего спектакля «Лес» (по одноименной комедии А. Н. Островского; премьера на сцене ТИМа состоялась 19 января 1924 года), Мейерхольд так высказался о новом, будущем российском театре: «Мы еще очень далеки от него: мы пока еще *на ковре традиционализма* (курсив мой. — А. Р.)»². Как справедливо отметил А. В. Сергеев, автор книги «Циркизация театра. От традиционализма к футуризму» (СПб., 2008), Мейерхольд «никогда полностью традиционалистский ковер не покидал»³. И на сцене Готедра, то есть бывшего Александринского театра, Мейерхольд как *режиссер-традиционалист* в последний раз выступил именно со спектаклем «Маскарад»: третья сценическая редакция лермонтовской драмы была впервые показана в Ленинграде 29 декабря 1938 года (постановка В. Э. Мейерхольда, режиссер Б. П. Петровых, художник А. Я. Головин, музыка А. К. Глазунов, постановка танцев Н. П. Ивановский)⁴. Полгода спустя, 20 июня 1939 года, Мейерхольд был арестован в Ленинграде и этапирован в Москву, где был обвинен по статье 58 УК РСФСР (контрреволюционная деятельность). 1 февраля 1940 года Военная коллегия Верховного суда СССР приговорила Мейерхольда к высшей мере социальной защиты (расстрелу), приговор был приведен в исполнение 2 февраля 1940 года.

Актер, режиссер, педагог и театральный деятель Леонид Сергеевич Вивьен (1887—1966) в 1910—1913 годах учился в петербургском Театральном

¹ См., например: *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012. С. 134—147.

² *Мейерхольд В. Э.* Выступление на обсуждении спектакля [«Лес»] 18 февраля 1924 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 55.

³ *Сергеев А. В.* Циркизация театра. От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб.: Изд. Е. С. Алексеева, 2008. С. 142.

⁴ См.: «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Возобновление 29.12.1938 (третья редакция) // Репертуар Александринского театра, 1917—2012. С. 137.

училище и, будучи на последнем курсе, посещал занятия мейерхольдовской Студии на Бородинской. В 1913 году Вивьен вошел в императорскую петербургскую драматическую труппу и участвовал в мейерхольдовских спектаклях традиционалистского периода, играя роли Бориса в «Грозе» (по драме А. Н. Островского, 1916); Голубого Пьеро в феврале—марте 1917 года, Князя Звездича в апреле 1917 года и Арбенина в 1919 году в «Маскараде» (первая сценическая редакция, 1917); Нелькина в 1920 году в «Свадьбе Кречинского» (по А. В. Сухово-Кобылину, 1917); и др. В ноябре 1936 года Вивьен был назначен главным режиссером Госдрамы, а в марте 1938 года сменил С. Э. Радлова на должности художественного руководителя Готедра имени А. С. Пушкина и занимал эту должность до 1949 года¹. И после ареста Мейерхольда его «Маскарад» в третьей сценической редакции не был исключен из репертуара Готедра, только имя режиссера-постановщика было снято с театральной афиши: в этот исторический период режиссером спектакля считался первый и практически бессменный исполнитель роли Арбенина — Ю. М. Юрьев (1872—1948)². Более того, постановка комедии К. Гольдони «Лгун», которая, по свидетельству А. А. Бартошевича, была внеплановым спектаклем³, и приглашение в качестве режиссера-постановщика «Лгуна» мейерхольдовского ученика В. В. Люце говорит о том, что руководимый Л. С. Вивьеном Готедр сделал попытку продолжения традиционалистской линии в репертуарной и постановочной политике бывшей Александринской сцены.

В связи с подготовкой спектакля по гольдониевской комедии театр выпустил брошюру⁴, которая представляла собой сборник статей, а именно: брошюра включала в себя статью «Карло Гольдони и его комедия „Лгун“» И. Д. Гликмана⁵ и статью «К постановке „Лгуна“ К. Гольдони» В. В. Люце⁶, а также «Программу спектакля»⁷.

¹ См., например: Горфункель Е., Исмагулова Т. Вивьен Леонид Сергеевич // Национальный драматический театр России. Александринский театр. С. 163.

² См., например: Ряпосов А. Ю. Драматургия М. Ю. Лермонтова в сценической интерпретации В. Э. Мейерхольда // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 68: По материалам XVI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum ran-art XVI». Михаил Иванович Глинка и его время. 24 апреля 2024 года / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2024. С. 166.

³ См.: Бартошевич А. О молодых театральных художниках // Искусство и жизнь. 1940. № 9. С. 24.

⁴ См.: Лгун. Комедия в 3 действиях и 8 картинах К. Гольдони: Сборник к постановке комедии в Ленинградском государственном театре драмы им. А. С. Пушкина. Л.: Ленинградский гос. театр драмы им. А. С. Пушкина, 1940.

⁵ См.: Гликман И. Д. Карло Гольдони и его комедия «Лгун» // Лгун. 1940. С. 5—24.

⁶ См.: Люце В. В. К постановке «Лгуна» К. Гольдони // Лгун. 1940. С. 25—31.

⁷ См.: Программа спектакля // Лгун. 1940. С. 32.

И. Д. Гликман в своей статье в первую очередь подчеркивал значение драматургического творчества К. Гольдони, которое, по мнению автора статьи, заключалось в том, что гольдониевские комедии расчищали и прокладывали путь для реформы итальянской сцены в духе театра эпохи Просвещения в условиях, когда на итальянских театральных подмостках безраздельно господствовала *commedia dell'arte* — итальянская импровизационная комедия масок с присущими ей *lazzi* и другими «шутками, свойственными театру», а также — импровизационной игрой актеров, исполнителей типовых ролей-масок¹. Комедия «Лгун» увидела свет в 1750 году², в период жизни и творчества Гольдони 1748—1761 годов — период наибольших творческих достижений Гольдони-драматурга и, одновременно, период, когда «на итальянской сцене работает блестящая плеяда таких актеров, как Дарбес, Коллальто, Фиорилли, Марлиани, и во главе этой плеяды — гениальный актер-импровизатор Антонио Сакки, создатель маски Труффальдино, которого Гольдони сравнивал с Давидом Гарриком»³.

Гольдони был нацелен на создание просвещенческой *комедии характеров* и начал осуществление своей театральной реформы на рубеже 1730—1740-х годов. И. Д. Гликман отмечал: «Ему (Гольдони. — А. Р.) предстояло упразднить маски и заменить их индивидуализированными, живыми характерами, создать литературный текст и этим положить конец произволу актера-импровизатора, облагородить и упростить манеру актерской игры — сократить трюки и обуздать буффонаду. Гольдони, считаясь с предрассудками зрительного зала и с привычками актеров, решил действовать *осмотрительно и осторожно*. Слишком крутой поворот мог скомпрометировать реформу, тем более что дело происходило в Венеции, где традиции комедии масок были крайне сильны и живучи (курсив мой. — А. Р.)»⁴. Гольдони вынужден был прибегать к *компромиссным* драматургическим формам, когда, например, в комедии «Светский человек, или Момоло — душа общества» литературно была прописана лишь центральная роль Момоло, которая была предназначена для актера Голинетти (Golinetti, настоящие имя и фамилия Франческо Бруна; около 1710—1767). В спектакле по этой комедии только Голинетти играл свою роль без маски и строго по написанному Гольдони литературному тексту, остальные персонажи являлись традиционными масками *commedia dell'arte* и сценически воплощались актерами импровизационно⁵. Специаль-

¹ См.: Гликман И. Д. Карло Гольдони и его комедия «Лгун». С. 5—6.

² См., например: Гольдони К. Лгун. Комедия в трех действиях, в прозе // Гольдони К. Избранные сочинения: В 2 т. / Под ред. А. Л. Волынского. Т. 2: Комедии / Пер. И. В. и А. В. Амфитеатровых; прим. А. В. Амфитеатрова. Пб.; М.: ГИЗ, 1922. С. 97.

³ Гликман И. Д. Карло Гольдони и его комедия «Лгун». С. 7.

⁴ Там же. С. 10.

⁵ См., например: Голинетти // Театр и его история. URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s02/e0002717/index.shtml> (дата обращения: 25.01.2026).

но для Антонио Сакки (Antonio Sacchi; 1708—1788) Гольдони сочиняет *сценарии*, предназначенные для классических импровизационных представлений в духе *commedia dell'arte*, в том числе — сценарий «Слуга двух господ» (1745), который спустя восемь лет, в 1753 году, был переработан драматургом «в ту комедию, которая продолжает жить до наших дней на сценах всего мира»¹. И. Д. Гликман подчеркивал, что в тех случаях, когда Гоцци в своих пьесах обозначал действующих лиц именами масок *commedia dell'arte*, как это имело место в «Лгуне», то эти канонические маски драматург подвергал радикальным метаморфозам, коренным образом пересматривая характеристики соответствующих персонажей.

Так, например, Доктор, наряду с Панталоне, Бригеллой и Арлекином, входит в *северный* (или *венецианский*) квартет масок и представляет собой тип комических стариков или комических дураков. Доктор родом из Болоньи, он юрист или врач, обучавшийся в старейшем университете Европы — *Università di Bologna*; вот только Доктор в итальянской комедии масок — это самодовольный, тщеславный, невежественный и недалекий педант, изъясняющийся латинскими юридическими или медицинскими терминами и цитатами, которые он нещадно перевирает. В комедии «Лгун» образ Доктора совершенно другой. Доктор Баланцони — болоньезец, но он — настоящий и авторитетный врач, обожающий своих дочерей отец, озабоченный их будущим. В доме Доктора проживает его ученик Флориндо, и он тоже болоньезец. Флориндо — образ лирический, он тайно и робко, но беззаветно влюблен в Розауру. Флориндо анонимно устраивает для нее ночную серенаду; он покупает и отправляет ей в подарок лучшие кружева, но запрещает посыльному говорить, кто заказчик; он пишет для нее сонет, но не подписывает свое сочинение. И всем этим ловко пользуется лгун Лелио, который уверяет Розауру, что все это будто бы было сделано им из безмерной любви к ней, но при этом готов приударить и за ее сестрой Беатриче. Бригелла в традиции *commedia dell'arte* — первый дзанни, ловкий и изворотливый, но часто — вороватый слуга. По поведению он развязный с женщинами, наглый со стариками, храбрый с трусами, но услужливый перед сильными. В «Лгуне» Бригелла — доверенное лицо Флориндо, он не молод (служил еще отцу ученика доктора) и прагматичен, твердо стоит на земле и не поощряет продиктованные влюбленностью поступки своего доверителя, хотя и послушно выполняет их. Панталоне в *commedia dell'arte* — венецианец, богатый старик, не блещущий здоровьем, но при этом — похотливый ловелас и сластолюбец. В гольдониевской комедии Панталоне — венецианский купец, «деятельный и честный, сознающий свою силу, преисполненный чувства собственного достоинства»². Ар-

¹ Гликман И. Д. Карло Гольдони и его комедия «Лгун». С. 11.

² Там же. С. 17.

лекин в *commedia dell'arte* — второй дзанни, он уступает Бригелле в уме, ловкости и изворотливости, а потому легко совершает глупости, но Арлекин при этом — веселый малый, охочий до еды и женщин. В «Лгуне» Арлекин — слуга лгуна Лелио, но при этом Арлекин — слуга, который по всем статьям уступает своему хозяину, особенно в фантазии и богатстве выдумки. Это особенно очевидно, когда Арлекин, подражая Лелио, при знакомстве с Коломбиной, служанкой Розауры и Беатриче, пытается представиться знатным дворянином. Впрочем, и гольдониевская Коломбина мало соответствует одноименной маске *commedia dell'arte* — служанки, девушки из крестьян, девушки-дзанни, участвующей в интриге; в «Лгуне» Коломбина — просто служанка дочерей доктора Баланцони, не блещущая умом и почти не участвующая в коллизиях комедии.

В примечаниях А. В. Амфитеатрова, переводчика гольдониевской комедии, приведен фрагмент «Мемуаров» Гольдони, где драматург рассказал, что сюжет своего «Лгуна» он позаимствовал из комедии французского драматурга П. Корнеля «Лжец» (или «Лгун», *фр.* «Le menteur», 1644)¹. Тот же фрагмент «Мемуаров» был процитирован И. Д. Гликманом, но — с важным добавлением, а именно: комедия П. Корнеля, в свою очередь, была вольной обработкой пьесы «Сомнительная правда» (*исп.* «La verdad sospechosa», 1616 — 1618 (по другим сведениям — 1621)) испанского драматурга Хуана Руиса де Аларкона². Гольдони достаточно вольно обошелся и с пьесой Аларкона, и с комедией П. Корнеля. Вот как об этом написал И. Д. Гликман: «Гольдони сознательно опростил испано-французскую комедию. Его смущал блестящий и размеренный александрийский стих Корнеля, так же как изощренная патетика языка Аларкона. Это ему казалось слишком праздничным и торжественным. Он написал свою комедию *легкой и гибкой разговорной прозой*. Он заставил переключаться испано-французских героев в его родную Венецию, но не в ту карнавальную, праздничную Венецию — фантастический город масок, шелковых домино, разукрашенных гондол, серенад и менуэтов... а в самый обычный, ничем особенно не примечательный город, с его трудовыми буднями, маленькими человеческими радостями и печальми (курсив мой. — А. Р.)»³. Просвещенский характер гольдониевского «Лгуна» выразился в первую очередь в переменах социального статуса персонажей пьесы: «Гольдони снял с незнакомых ему героев шпаги и раззолоченные камзолы, он срубил их пышное генеалогическое древо, лишил их дворянского звания и перевел в скромное, но почетное мещанское сословие. В пьесе остался один дворянин — падуанский кавалер Оттавио... Он влюблен в юную Беатриче Баланцони и мечтает породниться с ее буржуазной семьей. Любопытно, что мысль

¹ См.: Гольдони К. Лгун. 1922. С. 97.

² См.: Гликман И. Д. Карло Гольдони и его комедия «Лгун». С. 20.

³ Там же. С. 21.

о мезальянсе даже не приходит ему в голову»¹. Гольдони и центральную фигуру комедии сделал представителем третьего сословия, но, следуя духу драматического произведения Аларкона, «наделил Лелио сложным и во многом противоречивым характером. <...> Лелио — обаятельный молодой человек, влюбчивый и страстный, исполненный несокрушимой жизнерадостности и сверкающего остроумия. <...> Он очень талантлив и сразу выделяется среди своих партнеров и пылким красноречием, и живой игрой ума. Но он, к несчастью, — *лгун*, неисправимый и чудовищный. Его слабая, разжиженная воля не в силах сопротивляться демону лжи, которому он и обязан самыми неблагоприятными поступками своей жизни. Лелио — великий и вдохновенный *поэт лганья*. Когда он находится в „творческом“ экстазе, вокруг него кипят и бушуют самые остроумные мысли и самые изысканные слова. Он властно вызывает их из небытия и затем становится их *пленником* (курсив мой. — А. Р.)»². И. Д. Гликман подчеркивает, что итальянский комедиограф с большим искусством разрабатывает сцены лганья Лелио, и эти эпизоды, по сравнению с аналогичными сценами Аларкона и Корнеля, более *театрально эффектны и действенны*. Обусловлено это было тем, что «Гольдони был крупнейшим знатоком сцены. Он в совершенстве знал ее законы, ее тайны, ее капризы. Только при свете ramпы начинает жить полной жизнью пестрый и шумный рой его комедий. „Лгун“ Гольдони, при всех его высоких литературных достоинствах, насквозь пронизан острой и яркой театральностью, благодаря которой он не сходит со сцен всего мира»³.

Таким образом, гольдониевская комедия «Лгун» обладала *двойственностью* свойств, сочетая высокого качества литературный текст с интригой и драматургическими приемами, в большей степени присущими сценарию *commedia dell'arte*; достаточно подробно разработанные реалистические характеры были соединены в комедии с отдельными чертами масок итальянской импровизационной комедии.

Двойственность была присуща и *постановочному плану*, изложенному режиссером спектакля в статье «К постановке „Лгуна“ К. Гольдони». Трудность работы над гольдониевской комедией виделась В. В. Люце в том, что свойства этой пьесы плохо сочетались с представлениями о сценичности, которые доминировали в советском театре конца 1930-х годов. И хотя в самой Госдраме попытка привить бывшей Александринской сцене постановочную методологию Московского Художественного театра, которая предпринималась в 1933—1936 годах, когда должности директора и художественного руководителя театра занимал Б. М. Сушкевич, больших успехов не принесла, но общую установку советского театра 1930-х годов

¹ Гликман И. Д. Карло Гольдони и его комедия «Лгун». С. 22.

² Там же. С. 22—23.

³ Там же. С. 24.

на искусство психологического реализма МХАТа никто не отменял. Люце отмечал: «Откровенные высказывания действующих лиц о себе самих, откровенное высказывание в монологах... сокровенных мыслей и чувств, волнующих персонажей „Лгуна“, бесконечные „à parte“ почти у всех персонажей, наивная простота и стремительность интриги — все это невольно толкает нас на восприятие комедии Гольдони как комедии условной, комедии, где... необходимы *театральная условность* и некоторая доза *стилизации* (курсив мой. — А. Р.)»¹. Люце апеллировал к *двойственности* творения драматурга, когда, с одной стороны, в комедиях Гольдони заключен правдивый, реалистический портрет современного драматургу исторического времени; но, с другой стороны, творчество Гольдони — это оживление старинных театральных традиций подлинно театральных эпох за счет наполнения новым содержанием классической формы *commedia dell'arte*. «Поэтому в Театре им. Пушкина, — заявлял Люце, — мы хотим донести до зрителя одновременно и реалистическое, правдивое ощущение темы комедии, реалистическую живость и прелесть гольдониевских характеров и вместе с тем сохранить аромат и прелесть формы его комедии — формы, исходящей из традиции театра „commedia dell'arte“»². Иными словами, за осторожными формулировками постановочных намерений Люце скрывалась *традиционалистская* методология, сценически разработанная В. Э. Мейерхольдом в 1910-х годах и продвигаемая им на сцене ТИМа — ГостИМа в 1920—1930-е годы.

Еще одним аргументом в пользу концепции традиционалистского подхода к постановке «Лгуна» Гольдони служит категорический отказ режиссера-постановщика комедии от археологически и этнографически точного воспроизведения в сценографии и в поведении персонажей примет и свойств Италии середины XVIII века. Люце утверждал: «Итальянский темперамент и живость безусловно нужны там, где этого требует логика действия или темперамент самой сцены. Итальянский темперамент созвучнее тогда, когда русский актер в своей русской речи найдет интонации и жесты, не просто копирующие итальянца (это или невозможно, или пародийно), а соответствующие ему русские. Без „русского“ юмора трудно, например, воплотить образ Арлекина»³. Подобного рода работа была во многом уже проделана переводчиками комедии И. В. Амфитеатровой и А. В. Амфитеатовым при замене в русском тексте «Лгуна» специфических итальянских слов и фразеологизмов русскими аналогами идеоматических выражений; в примечаниях к тексту комедии при замене переводчиками характерных для итальянского

¹ Люце В. В. К постановке «Лгуна» К. Гольдони. С. 26.

² Там же. С. 27.

³ Там же. С. 30—31.

языка слов, фраз и выражений разъясняется смысл оригинального словесного выражения, обосновывается произведенная фразеологическая замена¹.

Художником-постановщиком спектакля «Лгун» выступила Софья Марковна Юнович (1910—1996), которая в 1937 году окончила Ленинградский художественный институт имени И. Е. Репина и в 1938 году дебютировала как сценограф в постановке «Соломенной шляпки» Э. Лабиша в Театре имени Евгения Вахтангова. С 1938 года Юнович работала в Готедре имени А. С. Пушкина, и спектакль В. В. Люце по гольдониевской комедии был второй ее самостоятельной работой в качестве художника-постановщика. Юнович при оформлении «Лгуна» во многом руководствовалась приемами сценографического решения мейерхольдовского «Маскарада», она вслед за А. Я. Головиным сделала постоянное декоративное оформление сценического портала с расположенными на колоннах скульптурными фигурами актеров *commedia dell'arte* в облике масок дзанни и с музыкальными инструментами в руках. Запортальные декорации входящих в спектакль восьми картин менялись и состояли как из жестких станков-прاتيцаблей, так и из живописных элементов², которые должны были в тонких и воздушных пейзажах воссоздавать атмосферу Венеции XVIII века.

Общий вклад сценографии Юнович в постановку гольдониевской комедии высоко оценил М. О. Янковский, отметив в своей рецензии, что декорации «Лгуна» — это «один из наиболее ярких элементов спектакля»³. Свою оценку театральным обозревателем подкрепил следующими аргументами: «Юнович принесла на сцену настоящую живопись, красочную театральность, понимание роли сценического костюма. В своих декорациях Юнович добила гармонического соединения элементов живописи и архитектурного оформления спектакля. Она создала настоящий действенный фон, который непременно становится неотделимым от всего спектакля»⁴. Более критическим и строгим оказался отзыв на работу художницы искусствоведа Андрея Андреевича Бартошевича (1899—1949), который считал оформление «Лгуна» неудачей Юнович, хотя и замечал, что при отдельном рассмотрении каждый костюм и декорация «очень интересны, очень выразительны. Любой из них, взятый в отдельности, отвечал всем требованиям, какие следует предъявить театральному художнику»⁵. В наибольшей степени претензии Бартошевича были направлены на решение сценических костюмов, предложенных Юнович, а именно: «Вопреки смыслу пьесы, вопре-

¹ См., например: *Гольдони К.* Лгун. 1922. С. 100, 106, 107, 109, 115, 119, 121, 123 и т. д.

² См. фотографии макета С. М. Юнович к II и VI, VII и VIII картинам, а также фотографию сцены из спектакля (I картина): Лгун. 1940. С. 10—11, 16—17, 25.

³ Янковский М. О. «Лгун». Премьера в Театре имени Пушкина // Смена. 1940. 5 апр.

⁴ Там же.

⁵ Бартошевич А. О молодых театральных художниках. С. 24.

ки даже художественному восприятию, требующему контрастов, светотени, опорных точек, спектакль оказался превращенным в *парад-алле пышности, расточительности* материалов и красок. Скромные гольдониевские купцы и венецианские патриции приобрели облик парижских птимеров¹, задачи *характерности*, образности костюма оказались принесенными в жертву декоративности (курсив мой. — А. Р.)»². Но такой подход к оформлению костюмов вполне отвечал провозглашенной Люце программе отказа от археологически и этнографически точного воспроизведения в сценографии облика Венеции и венецианцев середины XVIII века, установку постановочной команды на условность и театральность итальянской комедии масок, которая, как было показано ранее, сохраняла ведущие позиции в венецианском театре времени создания гольдониевского «Лгуна». В своей статье Бартошевич утверждал: «В декорациях было больше (по сравнению с костюмами. — А. Р.) сдержанности, скупости, но и они лишь украшали спектакль, а не способствовали его развитию: очень упрощено было их пространственное решение, очень иллюстративны были их функции в спектакле. В данном случае речь идет не о станках и пратикаблях, диктующих актеру движения и мизансцены, — это как раз в известных пропорциях имело место, — они не решали образных задач спектакля, они были слишком „в себе“, не зависели от актера»³. Здесь характер возражений и недовольства искусствоведа не вполне ясен, связи исполнителей ролей в спектакле со станками и пратикаблями, которые обуславливали актерскую пластику и игровые мизансцены, автором статьи признаются, и в этом смысле функциональные взаимозависимости декораций и исполнителей ролей имели место; возможно, Бартошевича смущала излишняя красочность и театральность сценографии Юнович. На фоне во многом расходящихся оценок художественного оформления спектакля «Лгун», представленных М. О. Янковским и А. А. Бартошевичем, отзыв К. Н. Державина о сценографической работе Юнович в постановке Люце представляется вполне взвешенным и почти нейтральным: «Многим радует работа художника... <...> Ей удалось передать мягкость венецианского пейзажа и акварельность его красок. Наряду с очень удачными живописными костюмами встречаются, однако, костюмы, лишенные должной выразительности»⁴.

¹ Под «птимером» чаще всего подразумевают *петиметра* (от *фр.* *petit-maître* — «маленький господин») — это щеголь, модник и франт XVIII века, уделявший чрезмерное внимание своей внешности, одежде и манерам; в более широком смысле — поверхностный, самовлюбленный человек.

² Бартошевич А. О молодых театральных художниках. С. 24.

³ Там же.

⁴ Державин К. Н. «Лгун» (Премьера в Театре драмы имени А. С. Пушкина) // Ленинградская правда. 1940. 5 апр.

Двойственность декорационного оформления С. М. Юнович зафиксировала, в свою очередь, Р. И. Власова, которая в альбоме 1988 года, посвященном сценографии художницы, отмечала, что «„Лгун“ — типичная комедия Гольдони с характерными для него признаками демократизма. На венецианских балконах сушилось белье, на набережных стояли грубые бочки, фонарь крепился просто на палке, из воды торчали серые намокшие бревна. Все это, однако, хорошо уживалось с легкостью изящного живописного повествования. Откровенный привкус комедии дель арте, столь свойственный гольдониевскому искусству, дополнял лепной портал — пара витых колонок с смонтированными в них фигурками дзанни»¹. Описание декорационного решения собственно картин постановки, которые являлись структурными единицами архитектоники спектакля, Р. И. Власова сделала следующим образом: «Мягкость сценической живописи, теплота ее насыщенного колорита заставляли вспомнить искусство прославленных венецианских мастеров. Однако пленэрность в живописных занавесах „Набережной“ (первая картина) и особенно в поэтическом изображении уходящего в бесконечную даль канала с облегченными очертаниями горбатого мостика в глубине (восьмая картина) вносили в эти пейзажи дыхание современной живописи. Бутафория ограничивалась самыми необходимыми предметами. Нужную динамичность спектаклю обеспечивали станки и асимметричность сценических композиций. Декорация „Лгуна“ подчеркивала подвижные ритмы пьесы Гольдони, более того, они сами вносили в спектакль игровой элемент. С балконов двухэтажных венецианских домов герои оживленно переговаривались, отплывали и причаливали украшенные фонариками гондолы, на ступенях станка непринужденно усаживался и вел беседу Панталоне»². При анализе эскизов костюмов, предложенных Юнович для героев гольдониевской комедии, Р. И. Власова отмечала преемственность сценографических подходов Юнович с манерой художника-постановщика мейерхольдовского «Маскарада»: «Костюмы „Лгуна“, особенно платья и пеньюары венецианских дам, были затейливо театральны, кисть щедро наносила на них узорочья кружев. Подобных туалетов театр не знал, быть может, со времен А. Я. Головина. Не уступала им нарядность одежды Лелио — главного героя. Даже когда Н. К. Черкасов — Лелио бездействовал на сцене в своем костюме-букете из шелков, кружев, оборок и лент, он уже был, в сущности, гольдониевским Лгуном-хвастуном»³. Другой современный исследователь сценографии, Н. П. Хмелева, в статье 2010 года подчеркивала: «В „Лгуне“ К. Гольдони (1940) художник... идет по пути насыщения всего объема сцены

¹ [Власова Р. И.]. [Вступление] // С. М. Юнович: Альбом / Авт.-сост. Р. И. Власова. Л.: Художник РСФСР, 1988. С. 6–7.

² Там же. С. 7.

³ Там же.

вибрирующей живописной материей, уравнивающей и венецианское небо, и воду каналов, и каменную стену дома, и словно пронизанные воздухом, такие необычно пленэрные костюмы»¹.

Центральную роль лгуна Лелио в спектакле Люце сценически воплотил Н. К. Черкасов (1903—1966). Ю. К. Герасимов и Ж. Г. Скверчинская, авторы биографической книги «Черкасов», отметили следующее: «Амплуа комедийного *героя-любownika* было для Черкасова новым. До сих пор никому, в том числе и самому актеру, и в голову не приходило, что он годится на такие роли. Даже внешний образ легкомысленного, изящного кавалера, искусного дуэлянта Лелио, выдумщика, быстрого в речах и действиях, создавался Черкасовым с большим трудом — им, актером, не знавшим предела своей пластической выразительности (курсив мой. — А. Р.)»². Вряд ли исполнитель роли Лелио пытался соответствовать актерскому амплуа героя-любownika, ведь Черкасов принадлежал к артистам, у которых была собственная *актерская тема*, и она не была связана с любовными сюжетами (в тех редких случаях, когда Черкасов играл «про любовь», как, например, в роли режиссера Аркадия Громова в фильме 1947 года «Весна» Г. Александрова, получалось это не слишком убедительно). Роли амплуа Черкасова — это *герои*, но не герои-любownika; артистическими свершениями актера в театре стали роли Петра I (1938), Максима Горького (1939), Дон Кихота (1941), Ивана Грозного (1945), Мичурина (1947), Маяковского (1954), Хлудова (1958) и т. д. Е. В. Третьякова в энциклопедической статье, посвященной артисту, подчеркивала следующее: «Сам Черкасов видел истоки своего пути в юношеском увлечении пантомимой, движением и жестом, пародией и шуткой, гротеском и эксцентрикой»³. Все перечисленное, как нельзя лучше, подходило для игры в спектакле, в котором постановочная команда хотела выразить дух итальянской комедии масок. Г. А. Товстоногов высказался о Черкасове так: «Историки и биографы считают, что в первые годы он был эксцентрическим актером. Мне кажется, что Черкасов был эксцентрическим актером всю жизнь»⁴. И роль Лелио, скорее всего, тоже строилась на эксцентрике, в том числе и на эксцентрике выстраивания словесной составляющей сценического образа. «Монологи разбивались на эпизоды и строились *монтажно*, будто герой менял *маски*; пластика, движение, жест подчинялись специально сочиненному ритму; грим, прическа, костюм искались на уровне высоких художе-

¹ Хмелева Н. П. Преображение живописи. К столетию со дня рождения Софьи Марковны Юнович (1910—1996) // Сцена. 2010. № 4. С. 13.

² Герасимов Ю. К., Скверчинская Ж. Г. Черкасов / Предисл. М. Царева. М.: Молодая гвардия, 1976. С. 207.

³ Третьякова Е. В. Черкасов Николай Константинович // Национальный драматический театр России. Александринский театр. С. 773.

⁴ Цит. по: Там же. С. 774.

ственных образцов, с той степенью „приподнятости“, что отличает произведение искусства от *прямых жизненных соответствий* (курсив мой. — А. Р.)»¹.

Роль Лелио покорила Черкасову далеко не сразу. Н. К. Державин в рецензии на премьеру «Лгуна» свидетельствовал об игре актера так: «...в ряде моментов, например, в сцене сонета он добился решительного успеха. Его исключительное актерское обаяние и счастливо найденные наивно-невинные интонации лжи — искренни и полны глубокого юмора. Однако с отдельными моментами в трактовке роли нельзя согласиться. В исполнении Н. К. Черкасова опущены черты Лелио кавалера, Лелио дамского очарователя, Лелио представителя той неаполитанской и венецианской золотой молодежи, в среде которой Гольдони подсмотрел основные черты характеристики своего героя. Опустив это, Н. К. Черкасов несколько преувеличил характеристику Лелио-простака и почти лишил образ подсказываемого Гольдони своеобразного пафоса лганья и остроумного измышления»². М. О. Янковский полагал, что на премьерном представлении «Лгуна» исполнителю роли Лелио пока еще не хватало легкости исполнения, «Черкасов играет умного враня, он обаятелен, он добивается того, что его герой приятен зрителю, который видит за фанфаронством только безрассудство юности. Несомненно, от спектакля к спектаклю Черкасов будет побеждать трудности роли, и тогда Лелио по праву станет очередным достижением этого феноменального по широте артистического диапазона актера»³. Сам Черкасов считал, что для совершенствования роли Лелио ему «следовало несколько „сократить“ свой рост и „собрать“ жесты»⁴. Авторы биографической книги о Черкасове утверждали, что «В. Люце ввел в реалистическую комедию характеров традиционные персонажи комедии масок, что придавало карнавальную праздничность спектаклю, действие которого протекало в шумной, веселой Венеции. Люце был мастером острых выразительных мизансцен. Они настраивали Черкасова на комедийную легкость, вводили в труднейшее дело непринужденного плетения интриги»⁵. Существенную помощь оказал актеру Л. С. Вивьен, который не принимал непосредственного участия в постановке комедии Гольдони, но вызвался индивидуально заниматься с Черкасовым. «Вивьен придумал выразительную паузу перед очередной тирадой находчивого враня, верно определил переломные моменты в поведении купеческого сынка Лелио, ведущего беспечную жизнь и запутавшегося в сетях собственных остроумных измышлений. Направляемый меткими указаниями Вивьена, актер осознал роль эмоционально, ощутил динамику сложного

¹ Третьякова Е. В. Черкасов Николай Константинович. С. 773.

² Державин К. Н. «Лгун».

³ Янковский М. О. «Лгун».

⁴ Цит. по: Герасимов Ю. К., Скверчинская Ж. Г. Черкасов. С. 207.

⁵ Там же.

характера, в котором природные достоинства третьего сословия причудливо сочетались с привлекательными пороками, заимствованными у аристократической молодежи. Впервые готовивший большую роль с Вивьеном, Черкасов был покорен мудростью талантливой режиссер, его педагогическим тактом»¹. Продуктивная помощь, которую по личной инициативе оказывал художественный руководитель Готедра в работе над спектаклем «Лгун», еще раз подчеркивала заинтересованность Вивьена в продолжении на новом историческом этапе традиционалистской линии в репертуарной и постановочной политике бывшего Александринского театра.

Авторы книги «Черкасов» отмечали, что «на премьере „Лгуна“ в зале не умолкал смех. Правда, в этом был „повинен“ не только Лелио, но и его отец Панталоне, которого с мягким юмором играл Малютин, а еще больше — слуга Арлекин, образ, мастерски созданный В. Вороновым на грани буффонады»². М. О. Янковский среди артистических работ в спектакле Люце пальму первенства отдавал именно Я. О. Малютину и В. И. Воронову³. К. Н. Державин свидетельствовал: «В образе венецианского купца Я. О. Малютину удалось найти ту мягкость красок, тот ритм, которые целиком соответствуют гольдониевскому тексту и без которых немыслима характеристика комедийного любящего отца, типичного представителя венецианского купечества, столь тепло и вместе с тем не без умной иронии обрисованного Гольдони. В. И. Воронову удается совместить в образе Арлекина традиционные приемы, свойственные театру масок, и приемы реалистической характеристики. Арлекин... и хитер, и лукав, и весел. В его яркой и сочной игре ощущается присутствие той народной буффонады, которая неотделима от образа Арлекина»⁴. Положительной оценки были удостоены сценические персонажи, воплощенные И. П. Новским (доктор Баланцони) и А. Г. Белоусовой (Коломбина): «...любопытно осуществлен образ доктора артистом Новским... типичен облик служанки Коломбины»⁵. К. Н. Державин в своем критическом отзыве дал чуть более подробное описание упомянутых актерских работ: «И. Н. Новский... дает острый и легкий рисунок чудаковатого персонажа, местами лишь нарушая целостность и выразительность характеристики ненужными мелкими деталями, стоящими на грани шаржа... Требованиям пьесы в наибольшей степени удовлетворяет артистка Белоусова... дуэты которой с Арлекином отличаются настоящей комедийной легкостью и весельем»⁶. По мнению театральных обозревателей, исполнителям ролей Розауры (А. Н. Парамоновой) и Беатриче (Н. Н. Вейтбрехт) не

¹ Герасимов Ю. К., Скверчинская Ж. Г. Черкасов. С. 207–208.

² Там же. С. 208.

³ См.: Янковский М. О. «Лгун».

⁴ Державин К. Н. «Лгун».

⁵ Янковский М. О. «Лгун».

⁶ Державин К. Н. «Лгун».

в полной мере удалось воплотить характерные черты дочерей доктора Баланцони. К. Н. Державин отмечал: «Образы Розауры и Беатриче удачны лишь в отдельных моментах и менее всего в сценах между собою, где... не были найдены необходимые четкость и непринужденность в подаче гольдониевского текста»¹. М. О. Янковский заметил, что у А. Н. Парамоновой не было требуемой для роли Розауры «легкости и девической наивности»². Сценические персонажи Оттавио (Г. К. Кузнецов) и Флориндо (Г. И. Соловьев), поклонников дочерей доктора Баланцони, рецензентами спектакля были признаны неудачными. К. Н. Державин свидетельствовал: «Эти двое влюбленных, в особенности же Оттавио, направлены по неверному пути. Образы их противоречат тексту Гольдони. У Флориндо неприятна его пасторальная искусственность и нарочитая детскость в первых двух актах (в третьем он вполне хорош), у Оттавио неприемлем весь облик, который обрисован у Гольдони чертами подлинного благородства и искренности. Оба они драматургически противостоят лгуну Лелио, и нет нужды подменять их характер игрой в условные маски пасторального воздыхателя и лютого дуэлянта»³. М. О. Янковский подчеркивал: «Чистота и нетронутость чувств, которыми Гольдони наградил Флориндо, в исполнении Г. Соловьева обратились в некую клиническую неуверенность в себе, в болезненную застенчивость»⁴.

Наиболее полно результаты работы Гютедра над сценическим воплощением комедии Гольдони сформулировал К. Н. Державин, и результаты эти были двойственны. С одной стороны, рецензент утверждал: «Коллектив театра им. Пушкина создал нарядное и веселое зрелище, с занимательной интригой, с хорошим актерским исполнением»⁵. С другой стороны, театральный обозреватель констатировал: «Режиссура, правильно учтя наличие в сценарии, в тексте и в списке действующих лиц „Лгуна“ ряд элементов комедии масок, не нашла... должной меры пользования ими в спектакле. Отсюда — некоторая намеренная схематизация отдельных образов, не всегда правильное раскрытие их характеристик, напрасное стремление подчеркнуть нарочитую условность некоторых кусков спектакля. В результате получается досадный стилистический разнобой, и элементы комедии масок далеко не всегда органически входят в ткань реалистической комедии характеров»⁶. В конечном счете Люце был обвинен в формализме и «мейерхольдовщине» и покинул Ленинград, уехав работать в провинцию⁷.

¹ Державин К. Н. «Лгун».

² Янковский М. О. «Лгун».

³ Державин К. Н. «Лгун».

⁴ Янковский М. О. «Лгун».

⁵ Державин К. Н. «Лгун».

⁶ Там же.

⁷ См.: Сбоева С. Г. Люце Владимир Владимирович. С. 434.

В качестве заключения можно сформулировать следующие выводы:

1. Театральный традиционализм, блестяще воплощенный В. Э. Мейерхольдом и А. Я. Головиным на сцене Александринского театра в спектаклях «Дон Жуан» (1910), «Стойкий принц» (1915), «Гроза» (1916), «Маскарад» (первая редакция, 1917) и др., сыграл важную роль не только в постановочной работе режиссера на сцене Театра имени Вс. Мейерхольда (ТИМ — ГосТИМ) в 1920—1930-е годы, но и в репертуарной, и в постановочной политике руководства Государственного академического театра драмы — Готедра имени А. С. Пушкина в тот же период времени, о чем свидетельствует стремление возобновить и закрепить в афише театра мейерхольдовские шедевры — «Дон Жуан» (обновленная редакция 1932 года) и «Маскарад» (вторая и третья сценические редакции 1933 и 1938 годов). И обращение Готедра в 1940 году к комедии К. Гольдони «Лгун», в драматургической поэтике которой элементы литературной комедии характеров эпохи Просвещения соседствовали с элементами итальянской импровизационной комедии масок, было явлением из того же ряда.
2. Л. С. Вивьен, главный режиссер и художественный руководитель Готедра имени А. С. Пушкина, в 1910-е годы — годы ученичества и артистической юности — посещал занятия в мейерхольдовской Студии на Бородинской и принимал участие в спектаклях, поставленных Мейерхольдом на сцене Александринского. И хотя Вивьен непосредственно не входил в постановочную команду спектакля «Лгун», он уделял много внимания работам по постановке гольдониевской комедии и даже отдельно проводил репетиции с Н. К. Черкасовым — исполнителем главной роли. «Лгун», таким образом, был спектаклем внеплановым, но — отнюдь не случайным.
3. Постановочная команда «Лгуна» попыталась усидеть на двух стульях, соединяя реализм характеров персонажей комедии эпохи Просвещения и стилизованную театральность, присущую импровизированным и насыщенным условностью представлениям *commedia dell'arte*, но время такой театральности неумолимо исчерпывало свой срок под давлением главной доминанты театрального процесса 1930-х годов — все большей и большей «мхатизации» советской сцены.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БДТ — Большой драматический театр.

ГВЫРМ — Государственные высшие режиссерские мастерские.

ГВЫТМ — Государственные высшие театральные мастерские.

ГИТИС — Государственный институт театрального искусства (Российский институт театрального искусства).

ГосТИМ — Государственный театр имени Вс. Мейерхольда.

Готедр — Государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина.

ГЭКТЕМАС — Государственные экспериментальные театральные мастерские.

МХАТ — Московский художественный академический театр.

ТИМ — Государственный театр имени Вс. Мейерхольда.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бартошевич А.* О молодых театральных художниках // Искусство и жизнь. 1940. № 9. С. 23–25.
2. [Власова Р. И.]. [Вступление] // С. М. Юнович: Альбом / Авт.-сост. Р. И. Власова. Л.: Художник РСФСР, 1988. С. 6–7.
3. *Герасимов Ю. К., Скверчинская Ж. Г.* Черкасов / Предисл. М. Царева. М.: Молодая гвардия, 1976. 352 с. (Серия «Жизнь замечательных людей»).
4. *Гликман И. Д.* Карло Гольдони и его комедия «Лгун» // Лгун. Комедия в 3 действиях и 8 картинах К. Гольдони: Сборник к постановке комедии в Ленинградском государственном театре драмы им. А. С. Пушкина. Л.: Ленинградский гос. театр драмы им. А. С. Пушкина, 1940. С. 5–24.
5. Голинетти // Театр и его история. URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s02/e0002717/index.shtml> (дата обращения: 25.01.2026).
6. *Гольдони К.* Лгун. Комедия в трех действиях, в прозе // Гольдони К. Избранные сочинения: В 2 т. / Под ред. А. Л. Волынского. Т. 2: Комедии / Пер. И. В. и А. В. Амфитеатровых; прим. А. В. Амфитеатрова. Пб.; М.: ГИЗ, 1922. С. 97–183.
7. *Горфункель Е., Исмагулова Т.* Вивьен Леонид Сергеевич // Национальный драматический театр России. Александринский театр. Актеры. Режиссеры: Энциклопедия. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. С. 163–165.
8. *Державин К. Н.* «Лгун» (Премьера в Театре драмы имени А. С. Пушкина) // Ленинградская правда. 1940. 5 апр.
9. Лгун. Комедия в 3 действиях и 8 картинах К. Гольдони: Сборник к постановке комедии в Ленинградском государственном театре драмы им. А. С. Пушкина. Л.: Ленинградский гос. театр драмы им. А. С. Пушкина, 1940. 32 с.
10. «Лгун» К. Гольдони, перевод И. В. Амфитеатровой и А. В. Амфитеатрова // Репертуар Александринского театра, 1917–2012: премьеры и возобновления / С.-Петербург. гос. Театр. б-ка. СПб.: Чистый лист, 2013. С. 141.
11. *Люце В. В.* К постановке «Лгуна» К. Гольдони // Лгун. Комедия в 3 действиях и 8 картинах К. Гольдони: Сборник к постановке комедии в Ленинградском государственном театре драмы им. А. С. Пушкина. Л.: Ленинградский гос. театр драмы им. А. С. Пушкина, 1940. С. 25–31.
12. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Возобновление 29.12.1938 (третья редакция) // Репертуар Александринского театра, 1917–2012: премьеры и возобновления / С.-Петербург. гос. Театр. б-ка. СПб.: Чистый лист, 2013. С. 137.
13. *Мейерхольд В. Э.* Выступление на обсуждении спектакля [«Лес»] 18 февраля 1924 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 55–56.
14. Программа спектакля // Лгун. Комедия в 3 действиях и 8 картинах К. Гольдони: Сборник к постановке комедии в Ленинградском государственном театре драмы им. А. С. Пушкина. Л.: Ленинградский гос. театр драмы им. А. С. Пушкина, 1940. С. 32.
15. *Ряпосов А. Ю.* Драматургия М. Ю. Лермонтова в сценической интерпретации В. Э. Мейерхольда // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 68: По материалам XVI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм»

- «Scienceforum pan-art XVI». Михаил Иванович Глинка и его время. 24 апреля 2024 года / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2024. С. 155—168.
16. *Ряпосов А. Ю.* Ленинградская Госдрама в поисках современного репертуара: спектакль Н. Я. Береснева «Герой» по пьесе Дж. М. Синга (1925) // Манускрипт. 2023. Т. 16. Вып. 3. URL: <https://manuscript-journal.ru/issue/mns.2023.16.3> (дата обращения: 02.10.2023).
 17. *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхоolda. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012. 180 с.
 18. *Ряпосов А. Ю.* Спектакль А. Н. Бенуа «Мещанин во дворянстве» (Петроградская акдрама, 1923) // Сюжеты Александринской сцены. Т. 2: Актеры. Режиссеры / Отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 440—455.
 19. *Сбоева С. Г.* Люце Владимир Владимирович // Национальный драматический театр России. Александринский театр. Актеры. Режиссеры: Энциклопедия. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. С. 433—434.
 20. *Сергеев А. В.* Циркизация театра. От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб.: Изд. Е. С. Алексеева, 2008. 160 с.
 21. *Третьякова Е. В.* Черкасов Николай Константинович // Национальный драматический театр России. Александринский театр. Актеры. Режиссеры: Энциклопедия. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. С. 773—774.
 22. *Хмелева Н. П.* Преображение живописи. К столетию со дня рождения Софьи Марковны Юнович (1910—1996) // Сцена. 2010. № 4. С. 13—16.
 23. *Янковский М. О.* «Лгун». Премьера в Театре имени Пушкина // Смена. 1940. 5 апр.

Типология ролей как ключевая проблема поэтики китайского классического театра

ВАН ЧЖУНСИН

Аспирант, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

E-mail: zhongxing97@qq.com

Аннотация

Статья посвящена переосмыслению типологии ролей китайского классического театра на материале гастролей Мэй Ланьфана в СССР в 1935 году. Опираясь на архивные материалы, хранящиеся в государственных архивах, а также на свидетельства ведущих представителей советского театрального сообщества, исследование помещает типологию ролей в контекст культурного и художественного взаимодействия Китая и СССР середины XX века. Показано, что типология ролей имманентно формирует актерское мастерство, драматургическую организацию, художественный синтез и способы зрительской рецепции. Тем самым выявляется диалектическое единство нормативности и творческой свободы, обеспечивающее жизнеспособность и эстетическую целостность китайского классического театра в межкультурном контексте.

Ключевые слова

типология ролей, амплуа актера, китайский классический театр, поэтика театра, Мэй Ланьфан, межкультурная интерпретация.

Для цитирования

Ван Чжунсин. Типология ролей как ключевая проблема поэтики китайского классического театра // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 2 (53). С. 164—180.

The Role Typology as a Central Problem in the Poetics of Chinese Classical Theatre

WANG ZHONGXING

Postgraduate Student, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)

E-mail: zhongxing97@qq.com

Abstract

This article reconsiders the role typology of Chinese classical theatre on the basis of Mei Lanfang's 1935 tour of the USSR. Drawing on archival materials preserved in state archives, as well as testimonies of leading figures in the Soviet theatre community, the study situates role typology within the context of cultural and artistic interaction between China and the Soviet Union in the mid-20th century. It demonstrates that role typology inherently shapes acting practice,

dramaturgical organization, artistic synthesis, and modes of audience reception. In this way, the article reveals a dialectical unity of normativity and creative freedom that ensures the vitality and aesthetic integrity of Chinese classical theatre in an intercultural context.

Keywords

role typology, actor's role type, Chinese classical theatre, theatre poetics, Mei Lanfang, cross-cultural interpretation.

Введение

В своей статье «Чародею грушевого сада» С. М. Эйзенштейн познакомил советских читателей с шестью известными ему женскими амплуа актера¹ китайского классического театра: «Ченг Тан», «Хуа Тан», «Куэи Мен Тан», «Бу Тан», «Тцаи Тан» и «Лео Тан»². При этом В. Э. Мейерхольд ранее пришел к пониманию универсальной природы данной проблематики, выходящей за рамки восточной театральной традиции. Обобщив собственный сценический опыт и углубленно размышляя о сущности актерского искусства, он в 1922 году совместно с В. М. Бебутовым и И. А. Аксеновым подготовил работу «Амплуа актера». Примечательно, что в 1911 году китайский теоретик классического театра Ван Говэй создал трактат «Исследование типологии ролей в древнем театре», где утверждал, что именно система типологии ролей составляет ключевую особенность китайского театра»³. Ключевые театральные деятели Востока и Запада проводили исследования проблем типологии актера в один и тот же исторический период. Этот факт свидетельствует о том, что типология актера стала важной проблематикой, которой нельзя пренебрегать в театроведческих исследованиях.

Термин «амплуа» в западной театральной традиции восходит к Древней Греции, достиг зрелости в эпоху классицизма и был институционализиро-

¹ Для терминологической ясности в данной статье установлены следующие значения ключевых понятий: «Амплуа актера» относится исключительно к одноименной работе В. Э. Мейерхольда и рассматривается в контексте советской театральной традиции; «Типология ролей» применяется специально как ключевая проблема поэтики китайского классического театра; а «Типология актера» используется для обозначения данной проблемы как универсального вопроса театрального искусства в целом.

² *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. / Гл. ред. С. И. Юткевич; сост. П. М. Аташева и др.; коммент. А. А. Карягина и др. М.: Искусство, 1968. Т. 5. С. 316.

³ *Wang Guowei.* Wang guowei xiqu lunji. Beijing: Zhongguoxiqu chubanshe, 1984. 196 p. (王国维: 《王国维戏曲论集》, 北京: 中国戏曲出版社, 1984年, 196页; *Ван Говэй.* Свод теорий китайского классического театра. Пекин: Изд-во китайского классического театра, 1984. 196 с.; на кит. яз.).

Перевод всех цитат и фрагментов источников с китайского и английского языков, представленных в данной работе, выполнен автором статьи, если не указано иное. Настоящее исследование осознанно различает формулировки источников и аналитическую интерпретацию автора; используемые русскоязычные формулировки при переводе китайских источников в ряде случаев носят пояснительный характер.

ван в виде нормативных актов, регламентирующих организацию европейских театральных трупп (например, указ 1766 года в России)¹. Однако, начиная со второй половины XIX века К. С. Станиславский последовательно выступал против сведения актеров к жестким рамкам «амплуа». Он полагал, что такой подход низводит театр до уровня «ремесленного театра». Его позиция выражена в афоризме: «Не по амплуа нужно различать актеров, а по их внутренней сущности»².

На Востоке, в китайском классическом театре, начиная с «Цаньцзюньси» (один из ранних жанров сценического искусства) эпохи Тан (618—907 н. э.) и вплоть до формирования системы «Шэн, Дань, Цзин, Мо, Чоу» в эпоху Сун (960—1279 н. э.), развилась чрезвычайно утонченная типология ролей. Однако в начале XX века, в логике модернизационного проекта и активного переноса европейского актерского и режиссерского опыта, китайский театр начал испытывать глубокие сомнения и отрицание собственной традиционной типологии ролей. В результате центральной теоретической дилеммы, затрудняющей модернизацию китайского театра, стал вопрос: должен ли актер играть «тип роли» или «роль»? Такой проблематикой занимались такие театроведы, как Ло Ди, Се Юйфэн, Фу Цзинь и Чэнь Шисюн.

Истоки данной дилеммы коренятся в философской традиции субъект-объектной дихотомии, которая разрывает связь между выразительной внешней техникой и внутренним, переживаемым эмоциональным состоянием, склоняясь к восприятию «типологии ролей» как ригидных, неорганичных сценических оков. Как отмечает А. Ю. Ряпосов в исследовании работы Мейерхольда «Амплуа актера»: «Артисты полагают, что отнесение их к тому или иному амплуа приводит к ограничению имеющихся у них творческих возможностей»³.

Однако история театра являет нам глубоко показательную картину: во время визита Мэй Ланьфана в СССР в 1935 году его исполнение, основанное на типологии ролей, позволило ведущим советским мастерам искусства увидеть в нем воплощение театрального идеала, к которому стремился Пушкин (В. Э. Мейерхольд), и было оценено как «высокоорганичная синтетическая система» (А. Я. Таиров), сопоставимая по уровню с периодом расцвета греческого искусства (С. М. Эйзенштейн). Почему у советских мастеров и китайских театроведов возникло столь разительное различие в восприятии? Не оказались ли мы изначально в плену лжепроблемы, порожденной ошибочной теоретической рамкой?

¹ Театральные термины и понятия: материалы к словарю / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршиш; ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. СПб.: РИИИ, 2005. Вып. 1. С. 31.

² Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2: Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика / Ред. и авт. вступ. статьи А. М. Смелянский; коммент. Г. В. Кристи, В. В. Дыбовского. М.: Искусство, 1989. С. 295.

³ Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл. СПб.: Астерион, 2019. С. 8.

Настоящая работа исходит из того, что спор «тип или роль» сам по себе мало что объясняет: он подменяет разговор о поэтике разговором о выборе, будто бы необходимом. В фокусе статьи — типология ролей как механизм, который делает сценическую форму воспроизводимой и вместе с тем допускает вариативность исполнения. В этой связи в статье прямо ставятся следующие исследовательские задачи:

- реконструировать контекст и ключевые акценты советской интерпретации китайского классического театра в связи с гастролями 1935 года на основе архивных материалов и публикаций;
- уточнить терминологические и методологические границы понятия «типология ролей» и показать, почему в модернизационных дискуссиях начала XX века она нередко воспринималась как ограничение;
- описать типологию ролей как структурный принцип поэтики, проследив ее действие в четырех взаимосвязанных измерениях: методология актерского формирования, драматургическая логика коллективного действия, координация художественного синтеза, «зрительский договор»;
- наметить философско-культурные основания данной системы и объяснить, почему она сохраняет эвристическую и художественную продуктивность в межкультурной перспективе.

Тем самым статья имеет преимущественно теоретический характер и посвящена проблеме поэтики. Адресат работы — специалисты по теории культуры и искусства и театроведы, для которых важны вопросы организации сценического языка, соотношения нормы и вариативности и механизмов межкультурной интерпретации. Новизна предлагаемого подхода — в смене оптики: советская рецепция рассматривается как аналитический ресурс, позволяющий заново поставить вопрос о структурном ядре китайского классического театра, а типология ролей — как единая «грамматика» сценического языка, действующая одновременно в разных плоскостях поэтики и не сводимая к перечню классификационных ярлыков.

12 марта 1935 года в газете «Комсомольская правда» была опубликована следующая новость: сегодня в Москву прибывает со своей труппой известный китайский артист и режиссер Мэй Ланьфан¹. Когда Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) получило известие о том, что театральная труппа Мэй Ланьфана собирается отправиться в Европу, их пригласили заехать в СССР, чтобы показать спектакли в Москве и Ленин-

¹ В Москву приезжает Китайский театр // Комсомольская правда. 1935. 12 марта.

граде. 14 апреля в Москве состоялась знаменательная творческая встреча Мэй Ланьфана с ведущими представителями советского искусства. На этой встрече, проходившей в формате творческой беседы, советские мастера, основываясь на впечатлениях от увиденных выступлений Мэй Ланьфана, глубоко и развернуто изложили свое восприятие и интерпретацию уникальных эстетических характеристик китайского классического театра.

Согласно архивным документам¹, сохранившимся в Государственном архиве Российской Федерации, эта историческая встреча была подробно зафиксирована. Благодаря изучению и анализу данного уникального архива мы обнаруживаем, что советские мастера изначально воспринимали китайский классический театр как высокоразвитую цивилизационную форму, чья ценность носит универсальный характер. Вл. И. Немирович-Данченко в качестве исходного тезиса утверждал, что китайский театр являет собой «наиболее яркое и наиболее законченное выражение сценического искусства»², представляет собой «самое утонченное и совершенное, что китайская культура вносит в общечеловеческую культуру»³. С. М. Третьяков далее подчеркивал, что гастроли Мэй Ланьфана «проламывает решающую брешь в тех экзотических воззрениях на китайское искусство, которые на Западе чрезвычайно сильны»⁴ и завершают «другую сказку, очень неприятную сказку — о китайском театре как от начала до конца условном»⁵. Тем самым они возводили его на уровень великого искусства, серьезного и общедоступного для понимания. В. Э. Мейерхольд, в свою очередь, поместил китайский театр в контекст собственных идеалов европейской сцены: он отмечал «ту формулу, к которой влек нас Пушкин, я увидел осуществленной, и идеально осуществленной»⁶. Наиболее глубоким в своем макросравнительном подходе оказался С. М. Эйзенштейн, который напрямую «приравнял китайское театральное искусство к периоду высшего расцвета греческого искусства»⁷, полагая, что оно раскрывает «образное размежевание, которое имеется в области восточного театра вообще»⁸. Наблюдения этих мастеров с высоты вза-

¹ Копии статей, отправленных Мэй-Лань-фану, переписка и отчеты о пребывании доктора Мэй-Лань-фана в СССР // ГА РФ. Фонд Всесоюзное общество связей с заграницей (ВОКС). Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 1–67.

² ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 26.

³ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 26.

⁴ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 25.

⁵ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 25.

⁶ Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М.: ВТО, 1978. С. 105. Выступление Мейерхольда в архивном деле (Ф. Р5283. Оп. 8. Д. 267) сохранилось в значительной степени урезанным; его полная версия была опубликована в издании «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда».

⁷ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 18.

⁸ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 18.

имного обогащения цивилизаций утвердили универсальную ценность и эстетический статус китайского классического театра.

После подтверждения его высокой эстетической ценности советские художники углубились в точное раскрытие внутренних структурных принципов данной системы, системообразующим ядром которой является синтез «органичности» и «символичности». Наиболее систематичное изложение дал А. Я. Таиров, указавший, что китайский театр представляет собой «театр, который развивался из народных истоков, театр, который все время очень бережно относился к выработке своей театральной системы»¹, фундаментальной чертой которого является движение «к театру синтетическому, и что этот синтетический театр чрезвычайно органичен»². Он особо отметил органическую природу художественной трансформации: «Когда на сцене у д-ра Мэй Ланьфана жест переходит в танец, танец переходит в слово, а слово переходит в арию... мы увидели в этом органическое свойство театра»³. Вл. И. Немирович-Данченко восхищался тем, что китайский театр достиг «величайшей техники, где соединяются и глубокая выразительность, и огромная экономия средств»⁴. С. М. Эйзенштейн же через сравнительный анализ раскрыл уникальную ценность китайского театра, указав на то, что «целиком и полностью отличает китайский театр от механических и математических элементов, свойственных другим театрам»⁵. М. Ф. Гнесин, в свою очередь, внес ключевой концептуальный вклад в теоретическое определение, заявив, что наиболее правильным было бы охарактеризовать исполнительскую систему доктора Мэй Ланьфана как «символическую систему». Он провел тонкое терминологическое разграничение: «Слово „условный“ гораздо менее передает его характер... а символика, за которой кроется определенное содержание, передает исключительно эмоции»⁶, подчеркнув тем самым единство содержания и формы, эмоции и символа в данной системе.

Особенно важно, что позиция советских мастеров эффективно опровергла предубеждение, отождествляющее «нормативную символическую систему» с «окаменевшей догмой». В высокой степени нормативности китайского театра они увидели не ограничение, а диалектическое единство формы и жизненной силы театрального искусства, порождающее огромную творческую свободу. С. М. Третьяков, используя яркую метафору, отметил, что, хотя китайский театр обладает «громадными историческими напластованиями, способными окаменевать»⁷, внутри этих пышных окаменелых форм бьются на-

¹ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 19.

² ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 19.

³ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 19.

⁴ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 25.

⁵ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 17.

⁶ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 20–21.

⁷ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 24.

столько живые пульсы, что они проламывают любую окостенелость. Наиболее глубокий анализ представил С. М. Эйзенштейн, раскрывший внутренний диалектический закон системы: китайский театр доводит до предела противоречие между «обобщением и индивидуальностью» — обобщение достигает уровня символа, эмблемы, а индивидуальное воплощение становится личностью исполнителя. Конечным результатом являются «замечательные эмблемы, исполненные оригинальной индивидуальностью актера»¹. На этом основании он утверждал, что такая предельная обработка отношений между формой и содержанием представляет чрезвычайную пользу для советского искусства, борющегося за социалистический реализм. А. Я. Таиров на примере исполнения Мэй Ланьфана продемонстрировал совершенное слияние условности и органической жизни, указав, что воплощение актером женского образа представляет собой самое трудное, самое сложное, самое невероятное превращение», которое было «осуществлено артистом в совершенстве»². Это доказывает, что строгая условность не только не подавляет искусство, но и является путем к достижению высшей художественной правды.

Таким образом, советские театральные деятели пришли к согласованному выводу, охватывающему аксиологический, онтологический и практический уровни анализа: китайский классический театр представляет собой органично целостную эстетическую систему, в которой внутренняя духовность и внешняя форма находятся в состоянии высшего единства. Однако именно на этом этапе анализа возникает более глубокий вопрос: какой внутренний структурный принцип делает возможным столь органическое синтетическое единство и символическую жизненность? Какой фундаментальный метод интегрирует все элементы театра — от актерского мастерства и музыки до визуального образа и поэтической речи?

Советские мастера приблизились к этому вопросу и наметили направление ответа, однако сам диалог был прерван, поскольку время было ограничено. Сегодня, возвращаясь к нему, мы можем ясно увидеть тот структурный принцип, на который указывали их наблюдения, — глубоко укорененную в традиционном ядре китайского классического театра типологию ролей.

Типология ролей как методология актерского формирования

Типология ролей в китайском классическом театре изначально задает не универсальную, а целевую траекторию актерского формирования, в рамках которой телесная техника, дыхание и голос развиваются не абстрактно, а в соответствии с конкретным типом роли. Советский театальный критик А. Брустов отмечал,

¹ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 16.

² ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 18.

что «упорным трудом китайские актеры добиваются совершенного владения телом»¹. Этот исключительный телесный контроль является не результатом обобщенной технической тренировки, а следствием изначальной классификации и строго целевой подготовки, укорененной в системе типологии ролей.

Уже в XVII веке данный принцип был четко осмыслен в трактате Ли Юя «Случайное пристанище для праздных дум» («Сяньцин оуцзи»), где он описал механизм «распределения типов ролей» как фундамент подготовки актера: «Исполнители с ясным и протяжным голосом и обильным дыханием подходят для ролей Чжэншэн и Сяошэн. Обладатели нежного и мелодичного голоса с достаточной силой дыхания годятся для исполнения Чжэндань и Тедань, а те, кто незначительно уступает, могут принимать роли Лаодань. Лица с чистым голосом и оттенком простоты пригодны для амплуа Вэй и Мо. Те, чей голос величав и отличается стремительной суровостью, подходят для Дацзин. Что касается комиков Чоу и второстепенных характерных ролей Фуцзин, то здесь требования к голосовым данным отсутствуют, отбираются исключительно личности с живым темпераментом и отчетливой дикцией»².

В китайском классическом театре актерское обучение традиционно начиналось в возрасте четырех-пяти лет. На основе физиологических параметров (рост, телосложение, тембр голоса, объем дыхания) и индивидуально-психологических особенностей воспитанники точно распределялись по системе типологии ролей — Шэн, Дань, Цзин, Мо, Чоу. Все последующее обучение строго ориентировалось на каноны избранного типа, и деятельность актера, от начала обучения до завершения сценической карьеры, как правило, протекала в рамках одного типа роли, не претерпевая принципиальных изменений. Механизм «распределения типов ролей» тем самым обеспечивает высокую степень интеграции сценической техники и типологической принадлежности.

Сформированная таким образом высокоорганичная целостность создает устойчивый каркас актерского мастерства, внутри которого единые символические программы могут варьироваться в зависимости от типа роли, порождая богатую палитру выразительных оттенков. Показательным примером является символическая комбинация «Юньшоу»:

- для Дань руки соединяются в области запястья, нижняя рука опущена, верхняя поднята до уровня носа;
- для Шэн движение выполняется на уровне локтя, без сжатия кулаков, напоминая удержание шара;

¹ Брустов А. Фонг-хоанг: К гастроям китайского театра Мэй Лань-фана // Литературный. 1935. 1 апр.

² Li Yu. Quanji. di 11 ce. Hangzhou: Zhejiang guji chubanshe, 1992. 151 p. (李漁全集》第11册, 杭州: 浙江古籍出版社, 1992年, 151页; Ли Юй. Полное собрание сочинений. Т. 11. Ханчжоу: Чжэцзянское древнекитайское изд-во, 1992. 151 с.; на кит. яз.). Оригинальный текст источника написан на классическом китайском языке; в связи с этим следует учитывать, что русский перевод не может в полной мере передать все семантические и стилистические нюансы оригинала.

- для Цзин правая рука поднимается над головой;
- для Лаошэн правая рука находится на уровне бровей;
- для Ушэн правая рука поднимается до уровня лба¹.

Для Дань данная комбинация передает мягкость и изящество, для Шэн — сдержанность и устойчивость, для Цзин — мощь и свободу выражения. Эти различия не носят произвольного характера, а являются результатом строгой регламентации амплитуды, интенсивности и ритма символических действий в рамках типологии ролей, функционирующей по принципу сценической «грамматики». С одной стороны, такая методология акцентирует типические черты характера, выводя их на первый план драматического представления и снижая сложность перевоплощения. С другой стороны, она сводит бесконечное многообразие ролей к ограниченному числу типологических матриц, что позволяет актеру, в совершенстве освоившему один тип, обладать базовой готовностью к исполнению всех ролей внутри него.

Н. Волков, сопоставляя актерское искусство Китая и СССР, отмечал: «Мэй Лань-фан и его ансамбль пленяют точностью своего мастерства. Нас часто раздражает в наших драматических театрах приблизительность актерского исполнения»². По его мнению, подобная приблизительность ведет к однообразию, тогда как искусство Мэй Лань-фана «отнюдь не рутина или косность, но высочайшее проявление чувства необходимости, которое должно обуславливать сценическую игру и чувство свободы»³. Тем самым типология ролей предстает как парадоксальный механизм: устанавливая строгие нормативы сценических знаков, она предоставляет актеру инструмент для достижения подлинной художественной свободы внутри ограничений.

Типология ролей и драматургическая логика коллективного действия

Типология ролей обеспечивает устойчивую нарративно-функциональную модель коллективного творчества, что находит концентрированное выражение в драматургической схеме «единение — разрыв — воссоединение», обобщенной китайским исследователем Ло Ди. В рамках этой модели нарративная структура пьесы непосредственно соотнесена с функциями типов ролей: главный герой (Шэн) и его действия формируют сюжетную линию;

¹ *Zou Hui Lan*. Shenduan pu koujue lun. Lanzhou: Gansu renminchubanshe, 1982. di 10 ye. P. 7 (邹惠兰: 《身段谱口诀论》, 兰州: 甘肃人民出版社, 1982年, 第10页; 转引自: 解玉峰《脚色制作为中国戏剧结构的根本性意义》; Цзоу Хуэйлань. Каноны поз и жестов. Ланьчжоу: Ганьсукское народное изд-во, 1982. С. 7; на кит. яз.).

² Волков Н. Спектакли Мэй Лань-фана // Советское искусство. 1935. 29 марта.

³ Там же.

изначальная гармония («единение») возникает во взаимодействии с партнером, представленным Дань; затем конфликтная сила, воплощаемая Цзин, инициирует разрыв; наконец, противоречие разрешается в форме воссоединения на более высоком уровне гармонии¹.

Классическая пьеса «Чаншэндянь» наглядно демонстрирует данную структуру. Изначальное «единение» воплощено в отношениях между императором Сюаньцзуном (Шэн) и Ян-гуйфэй (Дань), затем восстание Ань Лушаня (Цзин) приводит к трагическому разрыву, а финальное воссоединение осуществляется на трансцендентном, духовном уровне, преодолевающим смерть.

Подобная стандартизированная нарративная модель формирует у зрителя устойчивые ожидания относительно развития действия, благодаря чему эстетический фокус смещается с вопроса «что происходит» к вопросу «как это происходит». Внимание концентрируется на том, каким образом актер в рамках типологических норм использует жест, голос, движение, реквизит и танец для воплощения заданного сценария. Сама драматургия, будучи встроеной в типологию ролей, обеспечивает единую парадигму для сценария, актерской игры, музыки и сценографии, создавая органическое единство коллективного творчества.

Типология ролей как координирующий принцип художественного синтеза

Типология ролей выполняет функцию интеграции различных художественных средств — пения, речитатива, движения и акробатики, сплавления изначально самостоятельные виды искусства в высокоорганичное целое. Советский музыковед М. Ф. Гнесин отмечал: «Все элементы спектакля так пронизаны музыкой, что это доставляет величайшую радость ценителям театра»². Музыка здесь выступает не внешним сопровождением, а структурным компонентом драматургии, подчиненным логике типологии ролей.

Показательной является сцена «Внезапная перемена» из «Чаншэндянь». Ария императора Сюаньцзуна (Шэн), исполненная в стиле Бэйцзюй, с ее семиступенным ладом (До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си), свободным ритмом и возвышенной мелодикой, подчеркивает величие и достоинство образа. Напротив, ария Ян-гуйфэй (Дань) в стиле Наньцзюй, основанная на пятиступенном звукоряде (До, Ре, Ми, Соль, Ля — отсутствуют Фа и Си) и извилистой

¹ Luo Di. Luo di zishu. Zai. Xiqu yanjiu. di 79 ji (洛地: 《洛地自述》, 载《戏曲研究》第79辑; Ло Ди. Личное повествование Ло Ди // Исследования китайского классического театра. 2009. Вып. 79; на кит. яз.).

² ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 21.

мелодии, выражает мягкость и эмоциональную глубину. Этот музыкальный контраст не является произвольным: он представляет собой конкретное воплощение типологии ролей в музыкальном языке, демонстрируя структурную зависимость художественных средств от драматургических функций.

Типология ролей и эстетическое соглашение со зрителем

Наконец, типология ролей формирует особое эстетическое соглашение между актером и зрителем, основанное на системе разделяемых символов. Эстетическое удовольствие возникает не из неожиданности сюжета, а из активного декодирования индивидуального мастерства исполнителя в рамках строгих типологических норм. Как отмечал Н. Волков, китайский театр учит «величайшему доверию к фантазии и воображению зрителя»¹. С. М. Эйзенштейн подчеркивал «лабильность значений» сценических символов китайского театра². На примере «одного стола и двух стульев» он показывал, как относительно фиксированный знак способен порождать множество значений — от чайной до горы или алтаря — в зависимости от актерского обращения³. Эта семиотическая гибкость возможна именно потому, что типология ролей предоставляет актеру и зрителю общий символический словарь. Эйзенштейн резюмировал: «При общности ведущего культурного запаса общение этими обобщенными эмоционально значимыми комплексами вполне возможно»⁴.

Следуя гегелевскому принципу «Сущность должна являться»⁵, можно заключить, что рассмотренные аспекты — типология ролей как методология актерского творчества, нарративная основа, механизм художественного синтеза и структура зрительского восприятия — представляют собой формы явления одной сущности. Эта сущность не скрыта за ними, но непосредственно осуществляется через них, определяя поэтику, творческую логику и эстетические модусы китайского классического театра. Тем самым закономерно встает следующий вопрос: в каких философских и культурных традициях сформировалась данная поэтическая система?

Типология ролей в китайском классическом театре коренится в иной, нежели европейская классическая философия, эпистемологической и логиче-

¹ Волков Н. Спектакли Мэй Лань-фана.

² Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 5. С. 318.

³ Там же. С. 317–318.

⁴ Там же. С. 321.

⁵ Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: В 3 т. Т. 1: Наука логики. М.: Мысль, 1974. С. 295.

ской традиции. Европейская мысль, начиная с Платона и Аристотеля, последовательно выстраивала концептуальный метод познания, основанный на определении и выявлении сущности явлений. Анализ понятия предполагал расчленение до обнаружения его сущностного ядра, а логическая структура рассуждения — дедуктивное движение внутри субъектно-предикатной схемы. Именно этот способ мышления стал доминирующим в европейской эстетике, что наглядно подтверждается классическим определением трагедии у Аристотеля: «Трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью, украшенной различными ее видами отдельно в различных частях, — воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством со-страдания и страха очищение подобных чувств»¹. В рамках данной традиции идеал познания заключался в построении необходимого умозаключения, при котором истинностное отношение между субъектом и предикатом сохраняется и передается с логической необходимостью.

Традиционная философия, оказавшая решающее влияние на формирование китайского классического театра, исходит из принципиально иной эпистемологии — «аналогического мышления» (analogical reasoning). Данный способ познания наиболее полно представлен в «И цзине», где мир мыслится не как совокупность устойчивых сущностей, а как сеть соответствий, резонансов и взаимных притяжений. В известном фрагменте говорится: «Вода стекает к мокрому, огонь поднимается к сухому. Облака послушны Дракону, ветер послушен Тигру... В результате каждая вещь соотносится со своим родом»². Здесь акцент переносится с определения сущности на выявление родства, соотнесенности и взаимного отклика. Противоположности — Инь и Ян, небо и земля, мужское и женское — не исключают, а порождают друг друга, развертываясь в эстетические категории движения и покоя, твердого и мягкого, пустоты и полноты. Соответственно, творческое мышление в китайском искусстве не ориентировано на концептуальное определение, а основано на распознавании и комбинировании аналогий.

Различие этих эпистемологий укоренено в различном понимании онтологии. В отличие от метафизической традиции, сосредоточенной на отношении субстанции и атрибута и опирающейся на предикативную структуру, древнекитайская философия рассматривала вселенную как неделимое живое целое, пребывающее в состоянии постоянного изменения и внутреннего резонанса. Как отмечает Н. В. Пушкарская, «специфику философских представлений того времени составляет принципиальная неразрывность ми-

¹ *Аристотель. Поэтика* // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1072—1073.

² *И цзин (Канон перемен)* / Пер. и прим. А. Е. Лукьянова. М.: Маска; Чэнду: Сычуань жэньминь чубаньшэ, 2018. С. 30.

ра природы и мира индивидов»¹. В этой перспективе границы между вещами не являются жестко фиксированными, а любое явление событийно связано с целостным состоянием мира.

На основе данной онтологии и эпистемологии в китайском классическом театре сформировался методологический подход, ориентированный на простоту и изменчивость. Теории Инь—Ян и У-син обеспечили базовую логику классификации, в рамках которой типология ролей выступает не как перечень персонажей, а как структурный каркас театральной поэтики. Бинарная оппозиция Шэн (активное, Ян) и Дань (пассивное, Инь) задает фундаментальное распределение ролей, тогда как амплуа Цзин и Чоу функционируют как вариативные и предельные формы этой структуры. Принцип единства противоположностей проявляется не только в распределении ролей, но и в стиле исполнения, гриме, костюме и сценическом движении. Теория пяти элементов соотносится с системой амплуа, музыкальными звукорядами, актерскими техниками и цветовой символикой костюмов, образуя синтетическое художественное целое. Конфуцианская этика, в свою очередь, наделяет типологию ролей функцией морального назидания, визуализируя нравственные качества персонажей через телесные и знаковые коды. В результате китайский классический театр формирует устойчивые характеристики, при которых классификация превалирует над индивидуальностью, а символичность — над правдоподобием.

Именно в этом контексте типология ролей предстает как высокоорганичная поэтическая система, а не жесткая классификация. Центральный вопрос заключается не в перечне типов, а в принципах их взаимодействия и в том, каким образом данная система обеспечивает непрерывную творческую жизнедеятельность театра.

Материальной основой функционирования типологии ролей выступают символы и их комбинации, воплощаемые актером посредством тела. С. М. Эйзенштейн справедливо отмечал, что «китайский иероглиф служит прежде всего для определенного эмоционального впечатления восприятия через весь тот комплекс сопутствующих представлений, которые могут вместе с ним возникнуть»². Логика формирования театральных символов оказывается близкой принципам древнекитайской теории письма — «шести способов письма» (Лю шу), где значение конструируется не через копирование объекта, а через комбинацию формальных и ассоциативных методов. Так, сценическая формула «Прогулка на лошади» представляет собой высоко абстрагированную и стандартизированную комбинацию действий, возводящую бытовое движение в ранг устойчивой сценической лексики. Подоб-

¹ Пушкарская Н. В. К проблеме раннего категориального мышления в Древнем Китае // *Философия и культура*. 2016. № 10. С. 1432.

² *Эйзенштейн С. М. Избранные произведения*. Т. 5. С. 321.

ные символы функционируют как повторяемые исполнительские единицы со сравнительно стабильным значением и по своей природе близки к тому, что Клайв Белл называл «значимой формой».

Как и в системе китайских иероглифов, количество типов ролей и базовых символов в театре ограничено, тогда как создаваемые художественные образы отличаются бесконечным разнообразием. Механизм этого парадокса может быть прояснен через теорию «семейного сходства» Людвига Витгенштейна. В «Философских исследованиях» он писал: «Я не могу придумать лучшего выражения для описания этих сходств, чем „семейное сходство“ — и я скажу: „игры“ создают семью»¹. Речь идет о системе перекрывающихся сходств без единого общего признака и без жестких границ.

Типология ролей китайского классического театра функционирует именно по этому принципу. Роли внутри одного типа объединяются не общей сущностью, а сетью пересекающихся характеристик. Так, амплуа Шэн может быть главным или второстепенным, положительным или отрицательным, вокально ориентированным или акробатическим; наличие или отсутствие грима также варьируется, что наглядно демонстрирует фигура Хуншэн, находящаяся на пересечении Шэн и Цзин. Эти вариации не разрушают тип, а, напротив, формируют его как «семью» с размытыми границами.

Творческий процесс актера в китайском классическом театре представляет собой форму аналогического мышления, основанную на селективном заимствовании и рекомбинации символов внутри типологической системы. Работа актера Ли Аня над образом императора Чунчжэня в постановке «Колокол Цзинъян» (2012) демонстрирует данный механизм наглядно. Сначала роль соотносится с крупным типом Шэн, что задает базовые нормы поведения, вокала и сценического облика. Затем, с учетом социального статуса и драматической ситуации персонажа, актер уточняет тип как Да гуань шэн, используя специализированный набор символов, включая темп речи и визуальные атрибуты². Далее осуществляется межтипологическое заимствование выразительных средств из школы Шуай пай лао шэн для передачи трагического надлома персонажа. В результате формируется сценический образ, который одновременно соответствует канону и обладает индивидуальной выразительностью.

Отсутствие жестких границ между типами позволяет актеру реализовывать генеративный потенциал системы, создавая новые образы без выхода

¹ Витгенштейн Л. Философские работы: В 2 ч. / Пер. с нем. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева; вступ. статья М. С. Козловой. М.: Гнозис, 1994. Ч. 1. С. 111.

² Gong He De, Gu Haohao. Kunju jingyangzhong chuangzuo pinglunji. Shanghai: Shanghai gujichubanshe, 2019. P. 62–74 (龚和德、谷好好: 《昆剧〈景阳钟〉创作评论集》, 上海: 上海古籍出版社, 2019年, 62–74页; Гун Хэдэ, Гу Хаохэо. Коллекция статей о создании и критике «Колокол Цзинъян». Шанхай: Шанхайское древнекитайское изд-во, 2019. С. 62–74; на кит. яз.).

за пределы традиции. Тем самым типология ролей подтверждает эвристическую ценность теории «семейного сходства» и демонстрирует ее продуктивность в конкретном культурном контексте.

Функционирование этой поэтической системы предполагает и особый «зрительский договор», который, как отмечал А. П. Лободанов, «в неприкладных искусствах возможен только между людьми, владеющими орудиями и навыками создания соответствующих знаков»¹. В китайском классическом театре и создатели, и зрители совместно владеют этим кодом. На когнитивном уровне зритель распознает символы и соотносит их с типологией ролей; на аффективном — получает эстетическое удовольствие от тонких вариаций внутри канона; на конативном — активно достраивает сценический образ, заполняя смысловые лакуны. Именно это активное сотворчество завершает эстетическое переживание.

Таким образом, символический словарь, логика «семейного сходства» и устойчивый зрительский договор образуют динамическое равновесие типологии ролей как поэтической системы. Китайский ученый Сунь Хуэйчжу перенес теорию «перформансных исследований» своего педагога Ричарда Шехнера в Китай, и в процессе локализации проблема «текста» и «исполнения» была замещена проблемой «норм» и «свободы»². Опыт китайского классического театра, осмысленный в контексте перформансных исследований, показывает, что подлинная свобода исполнения возникает не вне нормы, а через ее глубокое освоение и творческое переосмысление. В этом смысле типология ролей устраняет противопоставление текста и исполнения и предлагает уникальную модель театральности поэтики.

Заключение

В ходе работы реконструирован контекст советской интерпретации 1935 года как аналитическое «зеркало»; уточнены границы понятия «типология ролей» и показаны причины его модернизационного искажения; описано действие системы в ключевых поэтических измерениях, включая зрительский договор; намечены философско-культурные основания, объясняющие ее продуктивность.

Типология ролей предстает как самостоятельная, внутренне целостная поэтическая система, укорененная в философско-культурной традиции и организующая сценическое целое сразу в нескольких взаимосвязанных плоскостях: актерского формирования, драматургической логики коллективного действия,

¹ Лободанов А. П. Семиотика искусства: история и онтология. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2013. С. 199.

² Sun Hui Zhu. Shehui biao'yan xue. Beijing: Shangwuyinshuguan, 2009. 357 p. (孙惠柱: 《社会表演学》, 北京: 商务印书馆, 2009年, 357页; Сунь Хуэйчжу. Социальная перформантика. Пекин: Шанъу иньшугуань, 2009. 357 с.; на кит. яз.).

синтетической координации выразительных средств и структуры зрительского восприятия. Ее сущность заключается не в фиксированной классификации ролей, а в функционировании порождающей художественной «грамматики»: ограниченное число типологических матриц становится основанием для потенциально бесконечного разнообразия сценических образов, поскольку система действует по логике аналогических соответствий. На этом уровне становится видимым и принципиальный для поэтики результат: нормативность не исключает свободы, а делает ее различимой и художественно продуктивной.

Отсутствие жестких границ между типами позволяет актеру создавать новые образы, не выходя за пределы традиции; в этом смысле типология ролей выявляет генеративный потенциал канона и объясняет устойчивость формы. Эвристически продуктивной оказывается и логика «семейного сходства»: типологические сходства здесь не сводятся к единому признаку, но удерживают систему в целостности, не разрушая ее внутренней вариативности. Функционирование этой поэтики предполагает и особый «зрительский договор»: зритель распознает символический код, различает тонкие вариации внутри нормы и активно достраивает сценический образ, заполняя смысловые лакуны; именно это со-творчество завершает эстетическое переживание и удерживает равновесие между устойчивостью знака и его смысловой подвижностью.

В перспективе перформансных исследований опыт китайского классического театра показывает, что подлинная свобода исполнения возникает не вне нормы, а через ее глубокое освоение и творческое переосмысление. Таким образом, типология ролей выступает не препятствием модернизации, а ключевым механизмом поэтики: она объясняет, каким образом традиция сохраняет художественную жизненность и почему ее сценический язык остается продуктивным в межкультурном чтении. Она не только сформировала уникальные художественные характеристики китайского классического театра, но и подтверждает его субъектную ценность как самостоятельной театральной культуры, предлагающей иную, нежели западная миметическая традиция, перспективу осмысления театрального искусства. В этом контексте вновь обретает актуальность мысль С. М. Эйзенштейна, высказанная еще в прошлом веке: «театральная культура человечества, не нарушая прогрессивного своего хода, может себе позволить роскошь сохранить этот театр в той замечательной, законченной форме, в которой он существует!»¹

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1064–1112.
2. *Брустов А.* Фонг-хоанг: К гастроллям китайского театра Мэй Лань-фана // Литературный. 1935. 1 апр.

¹ ГА РФ. Ф. Р5283. Оп. 4. Д. 168. Л. 14.

3. В Москву приезжает Китайский театр // Комсомольская правда. 1935. 12 марта.
4. *Витгенштейн Л.* Философские работы: В 2 ч. / Пер. с нем. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева; вступ. статья М. С. Козловой. М.: Гнозис, 1994. Ч. 1. 544 с.
5. *Волков Н.* Спектакли Мэй Лань-фана // Советское искусство. 1935. 29 марта.
6. *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук: В 3 т. Т. 1: Наука логики. М.: Мысль, 1974. 452 с.
7. И цзин (Канон перемен) / Пер. и прим. А. Е. Лукьянова. М.: Маска; Чэнду: Сычуань жэнь-минь чубаньшэ, 2018. 392 с.
8. *Лободанов А. П.* Семиотика искусства: история и онтология. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2013. 678 с.
9. *Пушкарская Н. В.* К проблеме раннего категориального мышления в Древнем Китае // Философия и культура. 2016. № 10. С. 1430—1441.
10. *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл. СПб.: Астерион, 2019. 102 с.
11. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2: Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика / Ред. и авт. вступ. статьи А. М. Смелянский; коммент. Г. В. Кристи, В. В. Дыбовского. М.: Искусство, 1989. 511 с.
12. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М.: ВТО, 1978. 488 с.
13. Театральные термины и понятия: материалы к словарю / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис; ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. СПб.: РИИИ, 2005. Вып. 1. 250 с.
14. *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. / Гл. ред. С. И. Юткевич; сост. П. М. Аташева и др.; коммент. А. А. Карягина и др. М.: Искусство, 1968. Т. 5. 599 с.
15. *Wang Guowei.* Wang guowei xiqu lunji. Beijing: Zhongguoxiqu chubanshe, 1984. 196 p. (王国维: 《王国维戏曲论集》, 北京: 中国戏曲出版社, 1984年, 196页; *Van Gwэй.* Свод теорий китайского классического театра. Пекин: Изд-во китайского классического театра, 1984. 196 с.; *на кит. яз.*).
16. *Gong He De, Gu Haohao.* Kunju jingyangzhong chuanguo pinglunji. Shanghai: Shanghaigujichubanshe, 2019. 328 p. (龚和德、谷好好: 《昆剧〈景阳钟〉创作评论集》, 上海: 上海古籍出版社, 2019年, 328页; *Гун Хэдэ, Гу Хаохао.* Коллекция статей о создании и критике «Колокол Цзинъян». Шанхай: Шанхайское древнекитайское изд-во, 2019. 328 с.; *на кит. яз.*).
17. *Li Yu.* Quanji. di 11 ce. Hangzhou: Zhejiang guji chubanshe, 1992. 151 p. (李渔全集》第11册, 杭州: 浙江古籍出版社, 1992年, 151页; *Ли Юй.* Полное собрание сочинений. Т. 11. Ханчжоу: Чжэцзянское древнекитайское изд-во, 1992. 151 с.; *на кит. яз.*).
18. *Luo Di.* Luo di zishu. Zai. Xiqu yanjiu. di 79 ji (洛地: 《洛地自述》, 载《戏曲研究》第79辑; *Ло Ди.* Личное повествование Ло Ди // Исследования китайского классического театра. 2009. Вып. 79; *на кит. яз.*).
19. *Sun Hui Zhu.* Shehui biao'yan xue. Beijing: Shangwuyinshuguan, 2009. 357 p. (孙惠柱: 《社会表演学》, 北京: 商务印书馆, 2009年, 357页; *Сунь Хуэйчжу.* Социальная перформантика. Пекин: Шаньгу иньшугуань, 2009. 357 с.; *на кит. яз.*).
20. *Zou Hui Lan.* Shenduan pu koujue lun. Lanzhou: Gansu renminchubanshe, 1982. di 10 ye (邹惠兰: 《身段谱口诀论》, 兰州: 甘肃人民出版社, 1982年, 第10页; 转引自: 解玉峰《脚色制作为中国戏剧结构的根本性意义》; *Цзоу Хуэйлань.* Каноны поз и жестов. Ланьчжоу: Ганьсуское народное изд-во, 1982; *на кит. яз.*).

Весенние обходы дворов в костромском Поунжье: по материалам современных фольклорных экспедиций

ТЕПЛОВА ИРИНА БОРИСОВНА

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры этномузыкологии, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)

E-mail: irina_teplova@inbox.ru

АВДЕЕВА АНАСТАСИЯ АЛЕКСЕЕВНА

Студентка 4-го курса отделения этномузыкологии Музыковедческого факультета, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)

E-mail: nastya.awdeewa2017@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена изучению обрядов и художественных форм, связанных с весенними обходами дворов костромской локальной традиции бассейна реки Унжи. «Окликания» на Егория, на Средокрестье, «выюнишные» песни принадлежат к числу ключевых жанров календарной обрядности в народной культуре Верхнего Поволжья. Исследование проводится на основе материалов фольклорных экспедиций 2022–2025 годов в Макарьевский, Нейский и Кологривский районы, организованных Фольклорно-этнографическим центром имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Рассматриваемые музыкально-поэтические формы были актуальны в обрядовой практике костромских крестьян вплоть до рубежа XX–XXI веков. Материалы современных полевых исследований отражают яркие воспоминания жителей деревень о поэтических текстах, напевах, ритуальном контексте весенних праздников. Учитывая значительные утраты, которые произошли в народной традиционной культуре в наше время, такое состояние календарной обрядности заслуживает пристального внимания и изучения.

Предметом внимания в статье являются записанные в 2022–2025 годах варианты поэтических текстов егорьевских и средокрестных «окликаний», которые отличает структурная стабильность, отражающая общую функциональную направленность этих форм: сообщение об обрядовом событии — благопожелание — требования награды (в случае отказа — произнесение угрозы).

В процессе исследования выявлено особое значение народной терминологии. Наблюдения показали, что в Нейском и Макарьевском районах доминирует лексема «окликать», «кричать», в Кологривском преобладает термин — «вопить». Смысловое наполнение этих определений характеризует и особую, «криковую» манеру воспроизведения текстов. Зафиксированы различные способы произнесения «окликаний». Так, характерны допесенная речитация/декламация, мелодекламация с более или менее устойчивым звуко-высотным контуром, а также — мелодии песенного характера. Художественные формы весенних обходов представляют важнейшую часть корпуса календарно-обрядовых форм на Унже и являются знаковыми для костромской традиции в целом.

Ключевые слова

весенние обходы дворов, Средокрестье, Егорьев день, «выюнишний» обряд, Костромская область, унженская традиция.

Для цитирования

Теплова И. Б., Авдеева А. А. Весенние обходы дворов в костромском Поунжье: по материалам современных фольклорных экспедиций // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 2 (53). С. 181–197.

Spring Rounds of Courtyards in The Kostroma Pounzhye Region: Based on Materials from Modern Folklore Expeditions

TEPLOVA IRINA B.

PhD (Art History), Professor of the Department of Ethnomusicology, Saint Petersburg Conservatory Named After N. A. Rimsky-Korsakov (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: irina_teplova@inbox.ru

AVDEEVA ANASTASIA A.

4th Year Student of the Department of Ethnomusicology, Saint Petersburg Conservatory Named After N. A. Rimsky-Korsakov (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: nastya.awdeewa2017@yandex.ru

Abstract

This article explores the rituals and artistic forms associated with spring rounds of households in the Kostroma local tradition of the Unzha River basin. The *oklikaniya* (hailing) on Saint Yegor's Day, on Sredokrestye, and *vyunishi* (celebrate) songs are among the key genres of calendar rituals in the folk culture of the Upper Volga region. The study is based on materials from folklore expeditions of 2022–2025 to the Makaryevsky, Neysky, and Kologrivsky districts, organized by the A. Mekhnetsov Folklore and Ethnographic Centre of the Saint Petersburg State Conservatory Named After N. A. Rimsky-Korsakov. The musical and poetic forms under consideration remained relevant in the ritual practices of Kostroma peasants until the turn of the 20th and 21st centuries. Materials from modern fieldwork reflect villagers' vivid recollections of the poetic texts, chants, and ritual context of spring festivals. Given the significant losses that have occurred in traditional folk culture in our time, this state of calendar rituals deserves close attention and study.

This article focuses on the poetic texts of the Saint Yegor's Day and Sredokrestye *oklikaniya* (hailing) recorded between 2022 and 2025. These texts are distinguished by their structural stability, reflecting the general functional focus of these forms: announcement of a ritual event, good wishes, and demands for a reward (or, in case of refusal, a threat).

The study reveals the particular significance of folk terminology. Observations show that the lexeme *oklikat* (hail) and *krichat* (shout) predominates in the Neysky and Makaryevsky districts, while the term *vopit* (cry out) prevails in the Kologrivsky district. The semantic content of these definitions also characterizes the distinctive *shouting* manner of vocal delivery of the texts. Various methods

of reciting the *oklikaniya* are recorded. These include pre-song recitation, melodious declamation with a more or less stable pitch contour, as well as song-like melodies. The artistic forms of spring rounds constitute a crucial part of the calendar-ritual corpus on the Unzha River and are emblematic of the Kostroma tradition as a whole.

Keywords

spring rounds of courtyards, *Sredokrestye*, Saint Yegor's Day, 'convolvulus' rite, Kostroma region, tradition of the Unzha River basin.

Изучение музыкального фольклора культурной традиции Верхнего Поволжья¹ началось еще в XIX веке в период экспедиционной деятельности Песенной комиссии Русского географического общества. Летом 1893 года по территории Вологодской, Вятской и Костромской губерний проходил экспедиционный маршрут Ф. М. Истомина и С. М. Ляпунова². Результатом этой поездки стал сборник «Песни русского народа: собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской»³, который до нашего времени является важным источником для изучения фольклора Костромской области. Слуховые записи народных песен разных жанров были сделаны в шести костромских деревнях и селах. Удивительно, что календарно-обрядовые формы не стали предметом внимания собирателей. Причиной могла стать ограниченность во времени, отсутствие возможностей детальной работы с народными исполнителями, а также — неактуальность звучания «окликаний» в летний период.

Исследования были продолжены сотрудниками Пушкинского дома (ИРЛИ РАН) в 1959 году⁴. Ими было обследовано 34 населенных пункта Красносельского, Чухломского, Нерехтского, Солигаличского, Пыщугского и Макарьевского районов. Собиратели зафиксировали значительный фольклорный материал, принадлежащий различным жанрам, среди которых ведущее место занимают причитания, свадебные, лирические, хороводные песни⁵. Однако в этой коллекции образцы календарной обрядности исчисляются единицами.

¹ *Верхнее Поволжье* — территория, которая занимает часть главного водораздела Русской равнины и прилегает к Волге в верхнем ее течении.

² См.: *Дневник путешествия в губернии Вологодскую, Вятскую, Костромскую и Ярославскую летом 1893 года с целью собирания русских народных песен с напевами* / Предисл., расшифр. рукописей, коммент., подгот. к публ. И. Б. Тепловой. СПб.; Саратов: Амирит, 2024.

³ См.: *Песни русского народа: собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году* / Записали слова Ф. М. Истомин; напевы С. М. Ляпунов. СПб.: Тип. Э. Арнгольда, 1899.

⁴ См.: [Тусев В. Е., Алексеева О. Б., Емельянова Л. И., Добровольский Б. М., Митрофанова В. В.]. *Экспедиция в Костромскую область* // *Русский фольклор: Материалы и исследования* / Отв. ред. Б. Н. Путилов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 6. С. 125–154.

⁵ Там же.

Начало изучения календарных обрядов было положено экспедициями 1972–1975 годов Института этнологии и антропологии имени Н. Н. Миклухо-Маклая Российской академии наук. По результатам изучения полевых материалов Г. Г. Шаповаловой и Л. С. Лаврентьевой опубликован значительный объем поэтических текстов и этнографических данных, посвященных, в том числе, и календарным праздникам¹. Весенние календарные песни костромской земли рассматривались также И. И. Земцовским².

Наибольшая заслуга в собирании и изучении костромского фольклора, без сомнения, принадлежит Т. В. Кирюшиной. С 1974 по 2014 год³ ею было осуществлено более сорока выездов в различные районы Костромской области. Материалы личного архива Кирюшиной содержат обширную информацию и песенные материалы по календарной, семейной обрядности, инструментальной музыке и другим жанрам. При этом исследовательница отмечала особую роль традиционного календаря: «Песенная традиция Костромской области отличается развитой системой календарных жанров, сохранившейся достаточно хорошо и полно вплоть до настоящего времени»⁴. Особо отмечено важное значение песенных форм зимнего и весеннего периода календаря. «В экспедициях РАМ им. Гнесиных 1974–2004 гг. здесь (в бассейнах рек Унжи и Ветлуги. — И. Т., А. А.) было записано более 600 образцов календарных обрядовых песен — колядок, подблюдных, весенних закличек, вербных, егорьевских, выюнишных...»⁵

Рассмотрению календарной песенной системы Верхнего Поволжья посвящены исследования и других ученых. Так, Л. М. Белогурова солидаризируется с коллегами, указывая на то, что «в этой в целом севернорусской по своим типологическим признакам традиции (центральной части Костромской области, локализованной в бассейне реки Унжи. — И. Т., А. А.) календарно-

¹ См.: Традиционные обряды и обрядовый фольклор русских Поволжья / Сост. Г. Г. Шаповалова, Л. С. Лаврентьева; ред. Б. Н. Путилов. Л.: Наука, 1985; Русская обрядовая поэзия. Жили, были... / Сост., авторы статей и коммент. Г. Г. Шаповалова и Л. С. Лаврентьева. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1998.

² Земцовский И. И. Песни, исполнявшиеся во время календарных обходов дворов у русских // Советская этнография. 1973. № 1. С. 41.

³ См.: Кирюшина Т. В. Календарные песни Поунжья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 60 / Отв. ред. М. А. Енговатова. М.: РАМ, 1982. С. 46–63; Кирюшина Т. В. Костромские песни и наигрыши. Вып. 1: Календарные обрядовые песни / Костромской дом народного творчества. Кострома, 1993; Кирюшина Т. В. Голос в народной терминологии Верхнего Поволжья // Голос и ритуал: Материалы конференции. Май 1995 / Редкол.: Е. А. Дорохова, Н. И. Жуланова, О. А. Пашина. М.: ГИИ, 1995. С. 72–73; Кирюшина Т. В. Егорьевские обряды и песни на Костромской земле // Живая старина. 2005. № 3. С. 14–18; Кирюшина Т. В. Выюнишный обряд Среднего Поволжья // Живая старина. 2009. № 3. С. 27–32.

⁴ Кирюшина Т. В. Костромские песни и наигрыши. Вып. 1. С. 3.

⁵ Кирюшина Т. В. Егорьевские обряды и песни на Костромской земле. С. 14.

песенная система включает в себя на редкость большое количество жанров. Это колядки, масленичные песни, весенние заклички, средокрестные, вербные, выюнишные, егорьевские, вознесенские песни и так называемые королушки, исполнявшиеся в филипповский пост»¹.

Ареал распространения аналогичных форм музыкального фольклора зимнего и весеннего периода охватывает и прилегающие к Костромской области территории Вологодской и Нижегородской областей. Так, образцы календарно-обрядового фольклора Вологодской области стали предметом научных наблюдений Г. П. Парадовской². В публикации аудиоматериалов «Время традиции» представлен обширный корпус допесенных музыкально-поэтических форм, связанных с обходами дворов в осеннее Заговенье («Кишочки на Заговинье»), на Рождество (колядки, винограде, «выюнчик»), Средокрестье («Говиньеце переломилось»). «Выюнишные» песни Нижегородских деревень включены в сборник материалов «Нижегородская свадьба»³.

В 2022–2025 годах экспедиционная работа по изучению календарного фольклора Поунжья, в частности территории Макарьевского, Нейского, Кологривского районов Костромской области, проводилась силами сотрудников Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова, преподавателей кафедры этномузыкологии и студентов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — профессор кафедры этномузыкологии И. Б. Теплова)⁴. Экспедиционные исследования выявили сложное состояние народной музыкальной культуры на костромской земле. Песенные формы практически ушли из

¹ Белогурова Л. М. Календарные песенные традиции восточных славян: к проблеме типологии // Вопросы этномузыкознания. 2020. № 16. С. 12.

² См.: Методический комплект аудиовизуальных материалов по традиционной народной культуре «Время традиции» (DVD) / Вологодское региональное отделение. ООО «Российский фольклорный союз», БУК ВО «Центр народной культуры», ФГБОУ ВО «Вологодские государственные университеты»; Кулёва С., Розова Л., Теленков И., Парадовская Г., Мехнецов А., Барташук И., Соколов Г., творческая группа «А-видео». Вологда, 2023.

³ См.: Нижегородская свадьба. Пушкинские места. Нижегородское Поволжье. Ветлужский край: Обряды, причитания, песни, приговоры / Подгот. М. А. Лобанов, К. Е. Корепова, А. Ф. Некрылова. СПб.: КультИнформПресс, 1998.

⁴ В июле 2024 года педагоги кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (И. Б. Теплова), студенты отделения этномузыкологии (К. А. Ширяева, А. А. Румянцева, А. А. Рублёва, К. В. Щербенко, Ю. А. Карась, А. А. Авдеева), а также сотрудники Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова (И. В. Светличная, С. В. Булкин) участвовали в работе над созданием объекта нематериального культурного наследия народов Российской Федерации. Результатом работы стал объект «Весенние обряды окликанья в унженской традиции (Макарьевский и Нейский районы Костромской области)», который будет представлен в общем реестре объектов нематериального культурного наследия на сайте «Реестр объектов нематериального культурного наследия» (URL: <https://rusfolklnasledie.ru>). Координатором этой работы выступил Государственный Российский дом народного творчества имени В. Д. Поленова.

бытования, за исключением поздних форм лирических песен. Несколько в лучшем состоянии находится инструментальная традиция, в основном представленная гармонными наигрышами. Вместе с тем память местных жителей еще хранит отчетливые воспоминания о традиционных обрядах и праздниках, предания о местночтимых святах, о народных промыслах (рассказы о практике пимокатов — «жгонов»¹, о сплаве леса по Унже). В процессе экспедиционной работы были выявлены также архивы отдельных собирателей, жителей деревень, работников домов культуры, которые в 2000-х годах занимались изучением фольклорного наследия родных мест. Благодаря работе сельских энтузиастов в рукописях сохранились описания обрядов, праздников, поэтические тексты календарных, свадебных, лирических, хороводных песен, образцы детского фольклора, повествования об истории деревень.

Одним из достижений экспедиции стали материалы, отражающие традицию весенних обходов дворов с исполнением «окликаний», которая продолжает оставаться актуальной до настоящего времени на территории Поунжья². Участникам экспедиции удалось зафиксировать разнообразные сведения об обрядовых действиях, зафиксировать поэтические тексты, образцы напевов, исполненных местными жителями в 24 населенных пунктах Нейского³ и Макарьевского⁴, Кологривского⁵ районов (муниципальных округов)⁶.

В результате полевой работы были выявлены основные обрядовые весенние комплексы, актуальные для унженской традиции. Среди них — обходы дворов с исполнением «окликаний» в середине Великого Поста («Середокрёстье», «Половина Гови́ны»), в первую субботу или в воскресенье после Пасхи («Вьюни́шник», «Вьюни́ны»), а также на Егорьев день.

Акциональный код⁷ ритуала включает в себя обход «окликальщиками» домов, оповещение хозяев о событии, благопожелание за одаривание, исполне-

¹ *Жгоны-пимокаты* — это ремесленники, валявшие вручную валенки.

² Следует отметить значимость для территории Поунжья и других обрядовых действий, сопровождаемых обходами дворов на Филипповский пост («Кишочки» на Заговинье), в Рождество (колядки, «королюшки»), на Масленицу (масленичные выкрики), на Вознесенье («Те-тушка да дядюшки»).

³ Обследованные населенные пункты: деревни Дьяконово, Елино, Суршино, Уржум; села Коткишево, Кужбал, Михали, Солтаново; поселки Еленский, Коммунар, Номжа; город Ней.

⁴ Обследованные населенные пункты: деревни Заречье, Кондратово; село Юрово; город Макарьев.

⁵ Обследованные населенные пункты: деревни Варзеньга, Шаблово, Красный Бор, Тоди-но, Верхняя Унжа; села Ильинское, Илешево; город Кологрив.

⁶ В современной практике территориального членения используются следующие наименования: Макарьевский муниципальный округ, Нейский муниципальный округ, Кологривский муниципальный округ.

⁷ Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 63.

ние корильных текстов в адрес скупых хозяев. Вербальный и музыкальный коды составляют ядро ритуала и включают исполнение обрядовых поэтических текстов, песен и припевок. В системе этапов обрядового действия обхода дворов «окликания» занимают ключевое место. Народный термин «окливание» имеет определенную локализацию: типичен для населенных пунктов Нейского и Макарьевского районов. В традиции Кологривского района он не был зафиксирован. Здесь рассматриваемые обрядовые действия обозначают глаголом «вóпить», например: «вóпить Егория», «вóпить кресты». Народная терминология очень точно соотносится как с содержанием поэтических текстов, исполняющихся во время весенних обходов дворов, так и с формой их интонационного воплощения. Зафиксированные образцы отличаются различными способами произнесения поэтических текстов: они могут эмоционально декламироваться, выкрикиваться либо петься. Е. Л. Березович и Я. Б. Малькова такой характер произнесения текстов определяют как «напряженная» обрядовая или магическая речь и замечают, что она «описывается главным образом с помощью слов из гнезд глаголов кликать, кричать, вопить, реветь...»¹.

Экспедиционные материалы свидетельствуют о стабильности и устойчивости этнографического наполнения обряда. Весенний сезон на территориях Нейского и Макарьевского районов открывал обход дворов в среду, на третьей неделе Великого Поста (в народной традиции — «Говíнье», «Говíньё», «Средокрёстье», «Крёсто́вая среда»). Участниками «окликания» были чаще всего дети, подростки. Накануне хозяева пекли «постные» кресты на воде из ржаной и пшеничной муки, которыми затем одаривали обходчиков. События Средокрестья хорошо сохранились в памяти жителей деревень обследованных районов. «На Крестопоклонной неделе было, называлось Середокрестье, так как на перепутье, Середина Великого Поста, среда. В этот день пекли кресты, постные, не дрожжевые. А может, и на воде растворяли кресты. Ребятишки бежали и славили кресты. Только дети бегали. У них там холщевые сумочки на боку. Просто забегали, здоровались и начинали петь. <...> ...пели, славили. Опять же таким распевом, речитативом» (ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-А003-009. Костромская область, Нейский район, поселок Коммунар. Исп.: Переломова Вера Николаевна (1964 г. р.); Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Авдеева А. А. 06. 07. 2024).

Испеченные кресты могли использовать для гадания. Для этого в тесто закладывали небольшой предмет. «А ещё в крестики, между полосками, в серединку, могли что-нибудь запечь. Кто-то щепочку, кто-то ягодку, кто монетку. И вот ребята крестики разламывали и гадали. Если щепка попала, то, значит, покойник в этом году будет в семье, ягодка — к сладкой жизни, монетка — к богатству, доходу хорошему. Зёрнышко запекли, значит, урожай хо-

¹ Березович Е. Л., Малькова Я. В. «Напряженное» звучание в обрядности и магии (на материале культурно-языковой традиции Костромской области) // Уральский исторический вестник. 2024. № 2 (83). С. 24.

роший будет» (ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-А003-009. Костромская область, Нейский район, поселок Коммунар. Исп.: Переломова Вера Николаевна (1964 г. р.); Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Авдеева А. А. 06.07.2024).

«Окликания» на Средокрестье бытовали с различными вариантами поэтических текстов. Например, сходные по поэтическим мотивам тексты в записи от двух жительниц города Макарьева различаются степенью развернутости. Так, «окликание» в исполнении З. А. Кеченовой содержит более полный раздел требования награды:

Крестик, крестик,
Говинье треснёт.
Коробья с добром
Откроется.
Половина креста
Обломится.
Подайте другой,
Не облейте водой!
С нёба белые сапожки упадут,
Старые старушки
По кресту дадут!
Кто не даст креста —
Заболит голова!

(ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-А014-007. Костромская область, Макарьевский район, город Макарьев. Исп.: Степаничева Нина Михайловна (1942 г. р.). Зап.: Светличная И. В., Рублева А. А., Авдеева А. А., Малкова Т. П. 10.07.2024).

Крестик, крестик,
Говинье треснет.
Коробья добра
Откроется.
Половина Говенья
Переломится.
Подайте крест,
Подайте другой,
Не облейте водой.
Три недели с половиной
До Христова дня.
Подавайте крест скорее —
Нам домой идти пора.
Кто не даст креста,
Заболит голова.

(ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-А014-050. Костромская область, Макарьевский район, город Макарьев; Исп.: Кеченова Зоя Алексеевна (1950 г. р.). Зап.: Светличная И. В., Рублева А. А., Авдеева А. А., Малкова Т. П. 10.07.2024).

Неотъемлемой частью весенних обрядов являются обходы, сопровождаемые «окликаниями» молодых. Они совершались в первую субботу или в воскресенье после Пасхи. Ритуал символически закреплял изменение статуса молодухи, выполнял инициационную функцию. «Вьюнишний обряд проходил в первую неделю после Пасхи, в первое воскресенье, Фомино воскресенье» (ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-А024-04. Костромская область, Макарьевский район, город Макарьев. Исп.: Разова Нина Николаевна (1950 г. р.). Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Карась Ю. А., Ширяева К. А. 10.07.2024). Обязательным было посещение группой женщин домов, где жили молодожены, сыгравшие свадьбу в Мясоед. Поющих хозяева обычно вознаграждали яйцами или деньгами. «И вызывали на крыльцо нас [молодоженов]. Мы выходили, они пели нам долго-долго. Вениками они стучали и ногами <...>. Собирали они вот эти яйца <...> подарок, угощение к празднику <...>. Потом складывали это всё в корзину. <...> И потом вместе устраивали большое гуляние и гуляли вместе, вызывали своих мужей» (ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-А024-04. Костромская область, Макарьевский район, город Макарьев. Исп.: Разова Нина Николаевна (1950 г. р.). Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Карась Ю. А., Ширяева К. А. 10.07.2024).

Особенностью «вьюнишных» песен, выполняющих функцию величаний, являются развернутые поэтические тексты, которые включали устойчивый припевный раздел: «Ой, вьюница, ой, молодая». После пения и поздравления молодых со вступлением в брак «окликальщики» одаривали, как правило, яйцами и деньгами. Свидетелем и непосредственным участником подобного ритуала была Нина Николаевна Разова (1950 г. р.) из города Макарьева. Она вспоминала о том, как в 1975 году, когда она выходила замуж, к ним в дом приходили деревенские женщины, вызывали молодых на крыльцо, пели:

Уже дома ли хозяин,
Во дому́ ли господин?
Мы поздравить вас хотим!
Ой, вьюница, ой, молодая.

Со вьюнцо́м-молодцо́м,
Никола́юшкём,
Со вьюни́цей-молоди́цей,
Алекса́ндрушкёй!

Ты, вьюни́ца-молоди́ца,
Ты подай наши яйца!
Не подашь наши яйца —
Ты не пря́ля, не тка́ля,
Не шёлковица.
Ой, вьюница, ой, молодая.

А подашь наши яйца —
Ты и пряля, и ткаля,
И шёлковица.
[Ой, вьюница, ой, молодая] <...>.

(ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-А024-04. Костромская область, Макарьевский район, город Макарьев. Исп.: Разова Нина Николаевна (1950 г. р.). Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Карась Ю. А., Ширяева К. А. 10.07.2024).

Существовала практика, когда девушки, недовольные угощением, закрывали молодицу в хлеву, тем самым требуя от ее мужа вознаграждения. Об этом вспоминала В. Н. Переломова, жительница деревни Коммунар: «Девушки ходили [„окликать“], незамужние. Если не давали, или плохо, не понравилось, как их угостили, они брали и запирали молодицу в хлеве и припирали дверь, чтобы она не могла открыть. Тогда уже с её мужа требовали угощения. А потом уже шли, гуляли, устраивали вечерку, гулянку, девичник. Гуляли, песни пели, плясали. <...> Возьмут, схватят, посадят её туда, припрут колом, вот так окружают и скажут её мужу: „Давай, выкупай!“» (ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-А003-011. Костромская область, Нейский район, посёлок Коммунар. Исп.: Переломова Вера Николаевна (1964 г. р.). Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Авдеева А. А. 06. 07. 2024).

Краткий вариант поэтического текста «окликания», содержащий два основных поэтических мотивов текста — обращение-требование к объекту обращения и формулу «угрозы», — записан в деревне Суршино Нейского муниципального округа Костромской области от Е. Н. Чистяковой (1942 г. р.):

Молодая молодица,
Подавай наши яйца!
Не подашь яйца,
Разобьём воротца!
Уведём молодца!

(ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-V025-003. Костромская область, Нейский район, деревня Суршино. Исп.: Чистякова Евгения Николаевна (1942 г. р.). Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Тройникова О. А., Ширяева К. А., Малкова Т. П. 08.07.2024).

Наиболее устойчиво в памяти исполнителей сохранились воспоминания об обходах дворов на Егорьев день, которые до недавнего времени происходили регулярно. В ночь с 5 на 6 мая молодежь или женщины постарше собирались группами и ходили «окликать» Егория. Продуцирующая направленность обряда должна была, по представлениям жителей, обеспечить благополучие и приплод скота. Обязательными атрибутами обряда были икона с изображением святого Георгия Победоносца, корзина для даров и длин-

ная палка, чтобы, стуча по оконной раме, будить хозяев дома. В отдельных деревнях обходы с пением или декламацией текстов «окликаний» сопровождались игрой на пастушьем барабане¹. «Вот уже в престольный праздник, накануне, ходила молодёжь окликать Егория. Ходили босиком, с козьими барабанками. Это — дощечка. Могли её фигурную сделать, [брали] две палочки, по типу барабанных. Выстукивали, так, прям! Некоторые на козых [барабанках] играли, что, прям, выговаривали, как мелодия получалась. Потому что от центра к краю [ударяли], всё по-разному звучало» (ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-А003-002. Костромская область, Нейский район, поселок Коммунар. Исп.: Переломова Вера Николаевна (1964 г. р.). Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Авдеева А. А. 06. 07. 2024). Отметим, что подобная структура обряда и состав атрибутов характерны для всей обследуемой территории с некоторыми вариантами. Так, например, в деревнях Кологривского района во время обходов брали с собой не только икону, но и зажженные свечи.

Отметим, что в Егорьев день, если было достаточно тепло, в костромских деревнях, как и во многих других регионах России, хозяйки первый раз выгоняли коров на поле после зимнего периода. Для сбора стада по деревне пастухи играли в барабанку и окликали хозяев, оповещая их о праздничном дне. Пастух, вызывая хозяек, мог выкрикивать текст, близкий к тому, что звучал при обходах дворов:

Хозяйки выходите!
Батюшка Егорий, спаси нашу скотину,
Спаси нашу животину! (ил. 1)

После выгона священник или сами хозяева окропляли животных и хлева святой водой. В деревне Михали Нейского района Костромской области 6 мая было принято ходить на святой источник в честь святого Егория, называемый «Поток»². Там умывались, набирали святую воду, брали ее с собой и опрыскивали скотину в хлеву или когда выгоняли животных.

¹ *Пастуший барабан* («барабанка», «барабан», «стукоталка», «пастушья барабанка», «козья барабанка», «пастухалка») — самозвучающий музыкальный инструмент, который использовался в пастушеской практике. В некоторых деревнях вспоминают о «козьей» барабанке, на которой играли, когда пасли коз.

² «Поток» — источник в деревне Суршино, в полутора километрах от Михалей. Сюда приезжают со всего района. На этом источнике, бывшем здесь, по преданию, с незапамятных времен, в старину стояла часовня, которая сгорела, впоследствии ее отстроили заново (Костромская область, Нейский район, село Михали; Исп.: Смирнова Татьяна Михайловна (1967 г. р.); Чайкина Зинаида Васильевна (1964 г. р.); Смирнова Ирина Сергеевна (1981 г. р.); Косаткина Ирина Анатольевна (1970 г. р.); Маслова Татьяна Валентиновна (1954 г. р.); Маслов Николай Михайлович (1956 г. р.); Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Авдеева А. А., Щербенко К. В. 03.07.2024. ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-V003-01).



Ил. 1. Реконструкция обхода дворов пастухом с барабанкой.
Исполняет Н. П. Смирнова (1949 г. р.). Поселок Еленский,
Нейского района Костромской области. Автор фотографии А. А. Авдеева

Обходы дворов в Егорьев день не потеряли своей актуальности и в наши дни. Практика современного бытования обряда обхода дворов с исполнением егорьевских «окликаний» зафиксирована в селе Михали Нейского района, «вóпят» Егория в деревне Варзенге Кологривского района. Исполнительницы сообщали, что до сих пор сохраняют традицию, переданную им от старших поколений, и каждый раз воспроизводят обрядовый комплекс в нужное время.

Жители Михалей совершают обходы дворов не только по своему родному селу, но и в соседних деревнях — Кокуево, Суршино, Починок, находящихся в двух километрах друг от друга. «Раньше в девять часов выходили. Пока дойдём до Кукуево, пока — до Суршино, там уже темно делается, [далее идем в] Починок. А в село-то Михали мы уже к двум часам ночи [приходили], на утрё, петухи уже пели. <...> Четыре-пять нас человек. Раньше и не одна группа ходила, в советское-то время. Да. Это ведь раньше в каждый дом-то зайди да пропой это у каждого дома. Надо пропеть ведь. А потом без голосов оставались, голос теряли. Да. А придёшь ночью-то домой, спать-то лягешь и в голове: „Встань, встань хозяйюшка!“» (ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-V003-001. Костромская область, Нейский район, село Михали. Исп.: Смирнова Татьяна Михайловна (1967 г. р.); Чайкина Зинаида Васильевна (1964 г. р.); Смирнова Ирина Сергеевна (1981 г. р.); Косаткина Ирина Анатольевна (1970 г. р.); Маслова Татьяна Валентиновна (1954 г. р.); Маслов Николай Михайлович (1956 г. р.). Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Авдеева А. А., Щербенко К. В. 03.07.2024) (пример 1).

$\text{♩} = 116$

Встань, встань хо - зя - юш-ка, встань про-бу - ди - ся,
 У - мой - ся, у - три - ся, Е - горь-ю по-мо - ли - ся!
 Ба - тюш - ка Е - го - рий, Ма - ка-рий пре-по - доб - ный,
 Спа - си на - шу ско - тин - ку, всю жи - во - тин - ку!
 В по - ле и за по-лем, в ле - се и за ле-сом,
 В на - шем-то по - ле - пень да ко - ло - да, по за-мо-рю до - ро - га.
 Вол - ки, мед - ве - ди за мо-ре у - йди - те, к нам не хо - ди - те!
 Зай - цы, ли - си - цы в по - ле гу - ляй - те, нас за-бав - ляй - те!
 Пе - ту - шок топ - чи - ся, ку-роч-ка не - си - ся, хо - зяй-ка раздоб - ри - ся!

Пример 1. «Встань, хозяйюшка, встань, пробудися».
 Деревня Михали Нейского района Костромской области

В завершение было принято исполнять «благодарственные» или «корильные» «отпевы» в зависимости от того, понравились ли дары обходчикам. В случае, если хозяйка выносила угощение, благодарили:

Благодарим тебя хозяин с хозяйшкой!
Подольше пожить,
Побольше нажить!

(ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-А002-004. Костромская область, Нейский район, посёлок Номжа. Исп.: Куликова Мария Николаевна (1960 г. р.). Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Румянцева А. А., Авдеева А. А. 04.07.2024).

Если по какой-либо причине хозяйка не вышла и не одарила пришедших, звучали угрозы:

Ни кола, ни двора,
Всю скотину со двора!

(ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 369-А002-005. Костромская область, Нейский район, посёлок Номжа. Исп.: Куликова Мария Николаевна (1960 г. р.). Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Румянцева А. А., Авдеева А. А. 04.07.2024).

В процессе экспедиционной работы состоялось знакомство с сестрами из деревни Елино Нейского района Т. Б. Маловой (1964 г. р.) и С. Б. Смирновой (1959 г. р.). По просьбе собирателей они осуществили реконструкцию егорьевского обряда для видеозаписи, обратившись к своим детским воспоминаниям (начало 1970-х годов). Важным обрядовым атрибутом при весенних обходах в Михалях являлась барабанка. Ее звучание сопровождало обходчиков на протяжении всего времени совершения обряда, которое могло быть достаточно протяженным. Елинские хозяева вознаграждали обходчиков за пение, подавая им угощение через окно, что подчеркивало ритуальный статус поющих, символизирующих персонажей из иного мира (ил. 2).

Поэтические тексты «окликаний» Егория, как и другие, связанные с обходами дворов, отличаются разнообразием вариантов, бытующих в разных деревнях. Устойчивыми являются фрагменты, повествующие о приходе «окликальщиков», мотивы величания хозяев, просьбы об одаривании, благодарения за угощение либо угрозы скупым хозяевам. Текст, зафиксированный в деревне Елино, является примером такой структурной полноты и стабильности:

Батюшка Егорий,
Спаси нашу скотинку,
Всю животинку
В поле и за полем,
В лесе и за лесом!



Ил. 2. Реконструкция обхода дворов на Егорьев день.
Исполняют Т. Б. Малова (1964 г. р.) и С. Б. Смирнова (1959 г. р.).
Деревня Елино Нейского района Костромской области. Автор фотографии А. А. Авдеева

Волку да медведю —
Пень да колóда.
А нашей-то скотинке —
Доброго здоровья.
Хозяин с хозяйшкóй,
Встань, пробудися,
Богу помоли́ся.
Богу-то на свечку,
А нам по яичку!

(ФЭЦ СПБГК ОЦФ. № 369-V001-001. Костромская область, Нейский район, деревня Елино. Исп.: Малова Татьяна Борисовна (1964 г. р.), Смирнова Светлана Борисовна (1959 г. р.). Зап.: Теплова И. Б., Булкин С. В., Румянцев А. А., Авдеева А. А. 02.07.2024).

Экспедиционные исследования 2025 года показали, что обряды весенних обходов дворов в Кологривском районе представляют собой локальную версию унженской традиции. Это находит отражение в народной терминологии, деталях ритуала, некоторых сюжетных мотивах поэтических текстов, вариантах интонирования напева. Здесь, как уже отмечалось, «вóпят» на Средо-



Ил. 3. Реконструкция обряда «обхода дворов на Егорьев день» в деревне Варзенга Кологривского района Костромской области. Автор фотографии А. А. Авдеева

крестьяне и на Егория. В деревне Варзенга с 5 на 6 мая дворы было принято обходить с иконой и зажженными свечами, что и продемонстрировали жители деревни специально для участников экспедиции (ил. 3).

Художественные формы весеннего периода представляют важнейшую часть корпуса календарно-обрядовых форм на Унже и являются актуальными для современной обрядовой практики.

Для произнесения поэтических текстов, сопровождающих обходы дворов, типичен особый способ интонирования, для которого характерна так называемая «криковая» манера. Таким образом, звукоизвлечение, способы произнесения текстов обусловлены «пучком» функций — апотропеической, продуцирующей, исцеляющей. Вероятно, именно ритуальная значимость весенних обходов обеспечила им сохранность вплоть до первых десятилетий XXI века.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ФЭЦ СПбГК — Аудио- и видеоматериалы фольклорных экспедиций Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белогурова Л. М. Календарные песенные традиции восточных славян: к проблеме типологии // Вопросы этномузыкознания. 2020. № 16. С. 6—23.

2. *Березович Е. Л., Малькова Я. В.* «Напряженное» звучание в обрядности и магии (на материале культурно-языковой традиции Костромской области) // Уральский исторический вестник. 2024. № 2 (83). С. 24–33.
3. *[Гусев В. Е., Алексеева О. Б., Емельянова Л. И., Добровольский Б. М., Митрофанова В. В.].* Экспедиция в Костромскую область // Русский фольклор: Материалы и исследования / Отв. ред. Б. Н. Путилов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 6. С. 125–154.
4. Дневник путешествия в губернии Вологодскую, Вятскую, Костромскую и Ярославскую летом 1893 года с целью собирания русских народных песен с напевами / Предисл., расшифр. рукописей, коммент., подгот. к публ. И. Б. Тепловой. СПб.; Саратов: Амирит, 2024. 211 с.
5. *Земцовский И. И.* Песни, исполнявшиеся во время календарных обходов дворов у русских // Советская этнография. 1973. № 1. С. 38–47.
6. *Кирюшина Т. В.* Выюнишный обряд Среднего Поволжья // Живая старина. 2009. № 3. С. 27–32.
7. *Кирюшина Т. В.* Голос в народной терминологии Верхнего Поволжья // Голос и ритуал: Материалы конференции. Май 1995 / Редкол.: Е. А. Дорохова, Н. И. Жуланова, О. А. Пашина. М.: ГИИ, 1995. С. 72–73.
8. *Кирюшина Т. В.* Егорьевские обряды и песни на Костромской земле // Живая старина. 2005. № 3. С. 14–18.
9. *Кирюшина Т. В.* Календарные песни Поунжья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 60 / Отв. ред. М. А. Енгватова. М.: РАМ, 1982. С. 46–63.
10. *Кирюшина Т. В.* Костромские песни и наигрыши. Вып. 1: Календарные обрядовые песни / Костромской дом народного творчества. Кострома, 1993. 45 с.
11. Нижегородская свадьба. Пушкинские места. Нижегородское Поволжье. Ветлужский край: Обряды, причитания, песни, приговоры / Подгот. М. А. Лобанов, К. Е. Корепова, А. Ф. Некрылова. СПб.: КультИнформПресс, 1998. 310 с.
12. Песни русского народа: собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году / Записали слова Ф. М. Истомин; напевы С. М. Ляпунов. СПб.: Тип. Э. Арнгольда, 1899. 279 с.
13. Русская обрядовая поэзия. Жили, были... / Сост., авторы статей и коммент. Г. Г. Шаповалова и Л. С. Лаврентьева. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1998. 290 с.
14. *Толстой Н. И.* Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. 509 с.
15. Традиционные обряды и обрядовый фольклор русских Поволжья / Сост. Г. Г. Шаповалова, Л. С. Лаврентьева; ред. Б. Н. Путилов. Л.: Наука, 1985. 342 с.

Немецкие детские вечерние молитвы и погребальные песни

КУЧЕПАТОВА СТАНИСЛАВА ВАЛЕРЬЕВНА

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

E-mail: stkuchepatova@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются популярные немецкие детские вечерние молитвы, записанные у российских немцев, а также бытующие в Германии. Прослеживается их связь с похоронными песнями. Близость между детскими молитвами на сон и похоронными песнями отражает универсальное восприятие сна как временной смерти, встречающееся в культуре многих народов. Мотивы сна и смерти проявились в древнегерманских верованиях, в протестантских гимнах, в фольклоре.

Ключевые слова

детский фольклор, немецкий фольклор, протестантские гимны, сон, смерть.

Для цитирования

*Кучепатова С. В. Немецкие детские вечерние молитвы и погребальные песни // Временник
Зубовского института. 2026. Вып. 2 (53). С. 198–219.*

German Children's Bedtime Prayers and Funeral Songs

KUCHEPATOVA STANISLAVA V.

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

E-mail: stkuchepatova@mail.ru

Abstract

The article deals with popular German children's bedtime prayers recorded among Russian Germans, as well as those prevalent in Germany and featured in folklore anthologies. Their connection with funeral songs is traced. The proximity between children's bedtime prayers and funeral songs reflects the universal perception of sleep as temporary death, found in the cultures of many peoples. Motifs of sleep and death manifested in ancient Germanic mythology and beliefs, Protestant hymns, and folklore.

Keywords

Children's folklore, German folklore, Protestant hymns, dream, death.

Восприятие сна как временной смерти универсально¹, его можно отнести к архетипам. «Сон как смерть. Сон равносильен смерти. Как смерть, по народным представлениям, не является концом жизни, а лишь переходом ее в другое состояние, так и сон есть временный переход в другое состояние, в “параллельную жизнь”... <...> Сон это как бы “полусмерть”: тело лежит, а душа в это время путешествует...»² В античной мифологии Гипнос (бог сна) и Танатос (бог смерти) — братья-близнецы.

В Библии неоднократно смерть сравнивается со сном (в котором усопшие, то есть уснувшие, пребывают до воскресения). Последние слова Иисуса Христа: «Отче! в руки Твои предаю дух Мой» (Лк. 23: 46) для христиан стали вечерней молитвой.

Во многих языках отразилось восприятие смерти как сна: в немецком языке, как и в русском, есть выражение «уснуть вечным сном, почить — *entschlafen*».

Мотив смерти встречается в детском фольклоре многих народов, например, в русских колыбельных песнях: «Баю, баю, да люли! / Хоть теперь умри, / Завтра у матери / Кисель да блины, — / То поминки твои. / Сделаем гробок / Из семидесяти досок, / Выкопаем могилку / На плешиевой горе...»³ Такие слова выполняют охранительную функцию — призывая на ребенка смерть, обманывают болезни и опасных существ. Можно упомянуть славянский обряд имитирования похорон, который проводился над ребенком, чтобы он выжил.

Подобные воззрения отразились и в немецком фольклоре. В данной статье мы попробуем показать, как популярные немецкие детские вечерние молитвы связаны с мотивом смерти и с погребальными песнями.

В 1992—1993 годах в Калининградской области от российских немцев, переселенцев из Казахстана, нами была записана детская вечерняя молитва⁴. Текст информантка записала с нескольких попыток кириллицей (латиницы она не знает), слова перевести не смогла. Молитву она выучила в детстве от

¹ См.: Толстая С. М. Иномирное пространство сна // Сны и видения в народной культуре: мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М., 2002. С. 198—219.

² Толстой Н. И. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон — семиотическое окно: Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст: XXVI Випперовские чтения (Москва, 1993). М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1993. С. 91, 94.

³ Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Т. 1, вып. 1. СПб.: Изд. Имп. Академии наук, 1898. С. 10 (№ 32. Пермская губерния. Запись 1862 года). П. В. Шейн также приводит близкие варианты из Рязанской и Тверской губерний.

⁴ См. подробнее: Кучепатова С. В. Об одной немецкой молитве («Кристиплют») // Экспедиционные открытия последних лет: Статьи и материалы. Вып. 2. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982—2006 гг. / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. С. 112—118.

бабушки. Будучи взрослой, использует ее в качестве защиты от нечистой силы и считает самой сильной молитвой. Приведем текст полностью: «Кристиплют унд кристи[с] кайт, / Дас ист май шмук унд терин кайт / Тамит виль их фуркот поштейн / Вон их им гимель верден штейн / Их пин кляйн, май гярц ист трайн / конт нимонт трен вуно / айн ейзус аляйн / ейзус им гярце / кристим им син / кодос нама шлявих ай / Шлявих айн мит кодос нама / ер сонос голиге кайст / Фадер, сонес, гойлиге кайст. амин». Текст представляет собой контаминацию нескольких детских молитв. Интересно, что в собрании детского фольклора Ф. М. Бёме (1897) похожие варианты молитв расположены на одной странице¹. Возможно, именно по этому (или похожему) сборнику когда-то учили детей; в трагические для российских немцев периоды XX века книги были утрачены, а в памяти отдельные стишки сложились в единый текст.

В первых четырех строках читается известная протестантская детская молитва:

Christi Blut und Gerechtigkeit,	Кровь и праведность Христа —
Das ist mein Schmuck und Ehrenkleid,	это мое украшение и почетное платье.
Damit will ich vor Gott bestehn,	С этим я предстану перед Богом,
Wenn ich zum Himmel werd' eingehn ² .	когда буду стоять на небесах.

Следующие строки — другая популярная детская молитва:

Ich bin klein,	Я маленький,
Mein Herz ist rein,	мое сердце чистое,
Daß niemand drin wohne,	никто не может в нем жить,
Als Jesus allein ³ .	один только Иисус.

Далее слова прочитываются так: «Jezus im Herze, / Christ in Sinn / Gottes Namen schlaf ich ein / Schlaf ich ein mit Gottes Namen / Er Sons Heilige[r] Geist / [Im Namen] Vaters, Sohnes, Heilige[n] Geiste[s]. Amen». — «Иисус в сердце, / Христос в мыслях. / С именем Господа я засыпаю. / Я засыпаю с именем Господа. / Он — сын Святого Духа / [Во имя] Отца, Сына и Святого Духа. Аминь». (Формула «In Gottes Namen schlaf ich ein» нередко входит в состав детских вечерних молитв⁴.)

¹ Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. Volksüberlieferungen aus allen fanden Deutscher Bunge, gesammelt, geordnet und mit Angabe der Quellen, erläuternden Anmerkungen und den zugehörigen Melodien / Hg. von Franz Magnus Böhme. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1897. S. 314. Здесь и далее переводы выполнены автором статьи.

² Ibid. S. 314 (№ 1538).

³ Ibid. S. 314 (№ 1533).

⁴ См., например: Deutsches Kinderlied und Kinderspiel in Kassel aus Kindermund in Wort und Weise gesammelt von Johann Lewalter. Abhandlung und Anmerkungen von Dr. Georg Schläger. Kassel: Karl Vietor, 1911. S. 31 (№ 31).

У российских немцев бытовали близкие варианты молитвы «Christi Blut». Приведем примеры из социальных сетей: «...моя бабушка, научила в детстве молитве. И вот я пятилетний ребенок запомнила:

Кристе плюд, унд крештишь кайт,
ист майн шмук унд тирен клайд,
митвелишь, унд код пештей,
ви де химмель ведан кей,
ейзе мхьяце кристем син,
гуте сноме, шлаве ен.
Эйзе ханд, эйзе панд, эйзе блюд, та ми капейзе файникстут.
Гуте сноме, шлаве ен. Амен»¹.

Так же, как и в случае с нашей экспедиционной записью, текст приведен кириллицей. Женщина не понимает содержания и просит других участников группы дать перевод. Слова иногда сливаются вместе, а иногда, наоборот, отдельные буквы выпадают.

Еще один очень похожий текст: «И опять же, детский язык, косноязычно запомнил молитву и до сих пор я ее перед сном читаю. Может подскажете к какой вере она относится: Кристе плюд, крештишь кайт. Ист майн шмук, тирен клайд. Митвелишь, кот бештей. Ви де химель, веден кей. Эзе мхьяце, кристем син. Гуте сноме, шлаве ен. Эйзе ханд, эйзе панд, эйзе плюд. Та ми капейзе фай никстут. Амен»².

Пятая и шестая строки в этих двух вариантах молитвы совпадают со строками 9–11 нашей экспедиционной записи. Следующую строку можно реконструировать: «Jesu Hand, Jesu Bande, Jesu Blut, damit kann Jesu Feind nichts tut» — «Рука Иисуса, узы Иисуса, кровь Иисуса, благодаря этому враг Иисуса ничего не может поделатъ». Возможно, это парафраз окончания пятой строфы гимна Вениамина Шмолька «Mein Gott, ich klopfe an deine Pforte» («Мой Бог, стучусь в Твои врата»)³: «Verleih Beständigkeit im Glauben, / laß meine Liebe brünstig sein; / und will der Satan drüber schnauben (вариант: will Satan mir das Kleinod rauben), / so halte der Versuchung ein; / damit mein armes Fleisch und Blut / dem Feinde nichts zu willen thut». — «Придай постоянства в вере, да будет моя любовь пламенной; и если сатана над этим насмехается, то удержи от искушения; дабы моя бедная плоть и кровь не уступили Врагу»⁴.

¹ URL: https://vk.com/topic-17281275_22690093?offset=80&ysclid=labjgpgl5c945157288 (дата обращения: 28.10.2022). Орфография и пунктуация сохранены.

² URL: https://vk.com/topic-17281275_22659601?offset=last&ysclid=llxbkz87p820530653 (дата обращения: 03.08.2023). Орфография и пунктуация сохранены.

³ Вениамин Шмольк (Benjamin Schmolck; 1672–1737) — немецкий пастор, проповедник, автор около 900 лютеранских гимнов.

⁴ Благодарим Д. Г. Ломтева за указание на этот гимн.

Сборники немецкого детского фольклора стали выходить с начала XIX века. Детские молитвы включались в специальные разделы «Kindergebete» («Детские молитвы») или «Fromme Reime» («Благочестивые стишки»). Иногда вечерние молитвы выделены отдельно: «Der Abendsegen [Kindergebete vor Schlafengehen]» («Вечернее благословение [Детские молитвы перед сном]»). В сборниках немецкого фольклора нет разделения, от кого сделаны записи — от католиков или протестантов, поэтому и молитвы публикуются все вместе и не имеют каких-то особых указаний. Конечно же в реальности репертуар духовных песен и молитв у представителей разных конфессий отличается.

Детские молитвы зачастую имеют мелодию и являются песнями. Они могут исполняться соло или хором, в сопровождении музыкальных инструментов или без, а могут просто читаться как стих. Их называют и песней (Lied), и молитвой (Gebet).

Вернемся к первым четырем строкам представленных выше записей. Традиционно эту детскую молитву связывают с гимном графа Николауса Людвига фон Цинцендорфа¹ «Christi Blut und Gerechtigkeit» («Кровь и праведность Христа»), написанным в 1739 году. В Новом Завете в учении об искуплении неоднократно встречается выражение «Кровь Христова»: «Посему тем более ныне, будучи оправданы Кровию Его, спасемся Им от гнева» (Рим. 5: 9). Кровь Христова — символ искупления и обещания Царствия Небесного, она очищает, часто используется как синоним смерти Иисуса, заключает в себе действие смерти и воскресения². Будучи сторонником пиетизма, Цинцендорф проповедовал «религию сердца». В его теологии преобладали эмоциональные и чувственные элементы, чрезмерное превозношение ран Христа с элементами эротизма. Пиетисты испытывали чувство любви именно к страдающему Христу, к его ранам и крови. Изначально текст имел 33 строфы по 4 строки, позднее текст печатался в сокращенном виде (20, 11, 9 и даже 5 строф). Однако лишь первая строфа (четыре строки)³ стали ежедневной молитвой многих поколений детей протестантов — лютеран, меннонитов и пр. Молитву, записанную нами в Калининградской области, ин-

¹ *Николаус Людвиг фон Цинцендорф* (Nikolaus Ludwig von Zinzendorf; 1700—1760) — протестантский богослов, епископ Моравской церкви (общины богемских братьев, или гернгутеров), автор более 2000 гимнов, яркий представитель пиетизма.

² См.: *Iwand H. J.* Blut Christi (dogmatisch). URL: iwand-blut-christi-rgg.pdf (дата обращения: 14.03.2025).

³ *Kinderlieder und Kinderspiele aus dem Vogtlande mit einem eingeleitenden Vortrage über das Wesen der wolkstümlichen Kinderlieder von Prof. Dr. Hermann Dunger. Plauen im Vogtland: F. E. Neupert, 1874. S. 99 (№ 130); Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. Hg. von Franz Magnus Böhme. S. 314 (№ 1538).*

формантка называла «Кристиплют» («Кровь Христова»), в Германии также встречалось название «Das Blut» («Кровь»)¹.

Хотя источником детской молитвы указывают текст Цинцендорфа², данное четверостишие получило распространение намного раньше. Считается, что Цинцендорф вдохновился гимном «In Christi Wunden schlaf ich ein» («В ранах Христа я засыпаю»), написанным предположительно до 1570 года. Этот гимн впервые был опубликован Иеремиасом Вебером в 1638 году в Лейпциге³. Автором текста принято считать Пауля Эбера⁴, хотя доподлинно автор неизвестен. Впервые слова были приписаны Эберу в Нюрнбергском сборнике гимнов 1676 года⁵, и с тех пор его авторство не оспаривалось. Текст состоял из трех строф по четыре строки (слова молитвы «Christi Blut» располагались на последних двух строках 1-й строфы и первых двух строках 2-й строфы), позже был несколько изменен и расположен в две строфы по шесть строк (молитва целиком оказалась в 1-й строфе). Интересующее нас четверостишие в гимне Эбера выглядело так: «Ja, Christi Blut und Herrlichkeit, / Ist mein Ornat und Ehrenkleid, / Damit will ich vor Gott bestehen, / Wenn ich zum Himmel thu eingehen». В последующих изданиях (в варианте Цинцендорфа и других) устаревшие слова заменялись на более современные, например: «Herrlichkeit» (величие) было заменено на «Gerechtigkeit» (праведность, справедливость), «thu» — на «werd», и т. д. Также вместо «Ornat» (риза, облачение) сначала употребляли «Zier» (поэт. украшение, убранство), а впоследствии — «Schmuck» (украшение, наряд): «Ornat» обозначало одеяние католического священника, и этот образ уже не соответствовал протестантской среде, в которой бытовала молитва.

Также эти четыре строки с небольшими вариациями находим и в других текстах, написанных до Цинцендорфа, например, в гимне Иоганнеса Олеария⁶ «Herr Jesu Christ! dein theures Blut» («Господь Иисус Христос! Твоя драгоценная кровь»), опубликованном в 1671 году; в гимне Эрдмана Ноймасте-

¹ Koch E. E. Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche. Bd. 8. Zweiter Haupttheil: Die Lieder und Weisen / von Eduard Emil Koch; neu bearb. von Richard Lauxmann. 3. Aufl. Stuttgart: Druk und Verlag der Chr. Belser'schen Verlagshandlung, 1876. S. 597.

² См., например: URL: <https://www.deutscheslied.com/de>.

³ New-Zugerichtetes Gesang Büchlein. Leipzig: Mintzel, 1638. S. 797–798.

⁴ Пауль Эбер (Paul Eber; 1511–1569) — протестантский богослов, соратник Лютера и Меланхтона, профессор Виттенбергского университета.

⁵ См.: Eber, Paul // A Dictionary of Hymnology setting forth the origin and history of Christian hymns of all ages and nations / Ed. by J. Julian. New York: Dover Publications, 1957. Vol. 1: A–O. P. 319.

⁶ Иоганнес Олеарий (Johannes Olearius; 1611–1684/1711) — протестантский богослов, автор комментариев к Библии, составитель известного сборника немецких гимнов («Geistliche Signe-Kunst»; 1671, 1672).

ра¹ 1729 года «Christi Blut und Gerechtigkeit ist meines Glaubens Sicherheit» («Кровь и праведность Христа — залог моей веры»). Заимствование понравившихся строк из более ранних сочинений — обычная практика в поэзии евангельских гимнов.

По жанру гимн Эбера — это «песнь о смерти» («vom Tod») и обычно размещается в сборниках в рубриках «На смерть», «На погребение» («Vom Tod und Sterben», «Tod und Begräbnis», «Sterbelieder», «Sterbe- und Begräbnislieder»).

Стоит отметить, что слова «Mit Fried und Freud ich fahr dahin» («С миром и радостью я отхожу») в гимне Эбера заимствованы из одноименного гимна Мартина Лютера 1524 года. Уже в 1542 году в «Книжице духовных песен» («Geystliche gesangk Buchleyn») лютеровский гимн был включен в раздел «Christliche Geseng... zum Begrebniss» («Христианские песнопения... на похороны»), и в более поздних сборниках текст также печатался в рубрике «На смерть и похороны». В 1725 году на основе этого гимна И. С. Бах сочинил 1-ю часть кантаты BWV 125 на Сретение Господне.

Таким образом, четверостишие, которое известно как детская вечерняя молитва, существовало и как погребальная песнь.

Неизвестно, когда и каким образом эта молитва «на смерть» попала в детский репертуар. В сборниках детского фольклора она фиксируется только в XIX веке. Но, вероятно, она стала детской гораздо раньше. Так, ее упоминает Луиза Генриетта фон Хайн²: «Благодаря первым молитвам, которые я выучила, такие как “Кровь и праведность Христа” и др., я уже чувствовала вкус драгоценной крови и получила такие яркие впечатления от Агнца-страдальца, которые остались со мной на всю жизнь»³. То есть по крайней мере в первой трети XVIII века молитва уже была детской.

В «Восточном цикле» Карла Мая⁴ о приключениях в Курдистане есть рассказ «Кровь Христова, или Тайна Шефаки» (1882)⁵. Главный герой, Кара бен Немси, останавливается на ночь в шатре курдского воина. Его жена, Шефака, идет

¹ Эрдман Ноймастер (Erdmann Neumeister; 1671—1756) — лютеранский пастор и гимнограф, автор текстов для кантат (в частности И. С. Бах написал несколько кантат на его тексты).

² Луиза Генриетта фон Хайн (Louise Henriette von Hayn; 1724—1782) — немецкая поэтесса, пиетист, член братства гернгутеров, автор гимнов.

³ Цит. по: Schneider-Böcklen E. „Amen, ja, mein Glück ist groß“. Henriette Louise von Hayn (1724—1782) — eine Dichterin des Herrnhuter Pietismus: Inauguraldissertation zur Erlangung der Würde eines Doktors der Theologie an dem Fachbereich der Evangelischen Theologie der Philippsuniversität Marburg. 2005. S. 182. URL: <https://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2006/0115/pdf/desb.pdf> (дата обращения: 23.05.2025).

⁴ Карл Фридрих Май (Karl Friedrich May; 1842—1912) — немецкий писатель, композитор, автор приключенческих романов, в том числе вестернов (книги о Виннету).

⁵ К. Май еще дважды использовал эту молитву в своих произведениях — в романах «Блудный сын» («Der verlorene Sohn»; 1885) и «И мир на земле!» («Und Friede auf Erden!»; 1904). См.: Hofmann P. Das “erste Gebet meiner Kindheit”. Zinzendorfs Kirchenlied “Christi Blut und Gerechtigkeit” in Karl Mays Werk // Karl-May-Haus Information. 2019. N. 34. S. 47—62.

укладывать спать свою дочку, и та молится перед сном: «*Tis - ti - tut - te - täch - tig - teit - tis - tei - tuk - tun - te - ten - teit - -*». Кара бен Немси (в нем К. Май описывает себя) узнает в этих звуках молитву «*Christi Blut und Gerechtigkeit*»: «Разве я сам, пока еще не умел говорить, не произносил очень похожие звуки на руках у своей старенькой любимой бабушки, когда она укладывала меня спать? <...> Здесь, в диких горах Курдистана, среди фанатичного мусульманского населения, я услышал первую в своем детстве молитву на родном языке!»¹ Оказалось, что отец Шефаки был немцем и он научил ее молитве. Отец умер, когда она была совсем маленькой. Шефака выросла среди курдов и уже не понимает языка, но теперь учит молитве свою маленькую дочь. Удивительно, как К. Май сконструировал в своем воображении ситуацию, которая повторилась через столетие, — российские немцы (не в Курдистане, а в Казахстане) так же повторяли молитву, которую выучили в детстве и слов которой уже не понимали...

В то же время стих настолько прочно воспринимался как погребальный, что словами из него: «*Ornat und Ehren-Kleid*» — была озаглавлена похоронная проповедь С. Я. Крауса², напечатанная в 1660 году в Нюрнберге: «Одеяние [орнат] и почетное платье верующей души на многлюдных и весьма печальных похоронах добродетельной девицы Фелициты, единственной родной дочери почтенного Ганса Крёппеля, торговца, которая в 1660 году во вторник, 17 июля, рано, за полчаса до двух часов перед рассветом по большим часам, или около двух по малым часам³, кротко и блаженно в Господе Иисусе почил; и затем в пятницу, 20 июля, была по-христиански предана земле. Представлено и прочитано на кладбище Святого Роха м[агистром] Себастьяном Якобом Краусом, служителем церкви Святого Лаврентия»⁴. Вся проповедь

¹ *May K. Christi Blut und Gerechtigkeit (Schefakas Geheimnis)*. S. 343–356. URL: <https://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/erzaehl/reise/christiblut/christi-blut-und-gerechtigkeit.php> (дата обращения: 17.08.2023).

² *Себастьян Якоб Краус* (Sebastian Jakob Krauß; 1611–1679) — протестантский богослов, диакон в церкви Святого Лаврентия в Нюрнберге, приходской священник.

³ В Нюрнберге и его окрестностях вплоть до начала XIX века время исчислялось как по большим часам — с 24-часовым циферблатом, так и по малым часам — с 12-часовым циферблатом (часы современного типа). По большим часам отсчет светлого и темного времени суток шел отдельно. Продолжительность часа менялась в течение года, так как зависела от длины светового дня, но была равной внутри дня или ночи — в сумме они составляли 24 часа. Государственные дела в Нюрнберге велись по большим часам. Большие и малые часы использовались параллельно, для чего существовали различные таблицы перевода.

⁴ *Einer Glaubigen Seelen Ornat und Ehren-Kleid / Bey Volckreicher und sehr trauriger Leichbestattung / Des Erbarb und Tugentsamen Jungfrauen Felicitas / Deß Erbarb Hans Kröppels / Handelsmanns / Eheleiblichen / einigen Tochter / Welche Anno 1660. Diensttags / den 17. Juli früh einhalbe Stund vor zweien gegen Tag / der grossen / oder umb zwei der kleinen Uhr / sanfft und selig / in dem Herrn Jesu / entschlaffen; und darauff Freytags / den 20. Juli / Christlich zur Erden bestattet worden. Vorgewiesen und abgelesen auff dem Kirchhoff zu St. Rochus / von M. Sebastian Jacob Kraus / Kirchendiener bey S. Lorentzen. Nürnberg: Gedruckt bey Christoph und Paul Endtern / Buchhändlern. M. DC. LX. 35, [25] S.* URL: <https://books.google.ru/books?id=D epIAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>.

построена на разъяснении слов из четверостишия, автор которого назван просто «христианским поэтом» (напомним, что Паулю Эберу строки будут приписаны позже, в 1676 году). На полях, где обозначаются отсылки к тем или иным местам Священного Писания, напротив стиха указано: «Текст». К погребальной речи приложено 33 стихотворения, написанных другими священнослужителями по случаю погребения Фелициты Крёппель. Во многих из них также используются строки из четверостишия. Краус вспоминает в проповеди, как в своей тяжелой болезни девица Фелицита именно этими словами утешала себя и просила пастора на своих похоронах прочитать эти строки.

Молитва «Christi Blut» или отдельные ее строки встречаются на немецких гравированных портретах XVII—XVIII веков в качестве сопроводительных стихотворений-подписей. Иногда четверостишие появляется на посмертных изображениях. Таков, например, портрет Анны Розины Целлер (1692—1730)¹. Строки размещены на колонне на заднем фоне, между самой А. Целлер и стоящим справа от нее распятием. На портрете присутствуют и другие надписи — года жизни, прощальные слова родственников. Надпись на посмертном портрете Магдалены Эдэль, созданном после 1664 года², содержит несколько измененные слова из четверостишия: «Christi Rock und Kleid der G'rechtigkeit» («риза Христова и одежда праведности»).

Иногда годы жизни портретируемого неизвестны и невозможно сказать, был портрет прижизненным или нет. Так, на портрете «арифметика и любителя математики» Иоганна Андреаса Гербста (Аутумнуса) Младшего (ил. 1)³ в качестве подписи приведено данное четверостишие. Внутри обрамляющей портрет рамки указано по-латыни: «В возрасте 31 года. В 1673 году».

На гравированном портрете Михаэля Эделя⁴, предпринимателя и управляющего рынком в Нюрнберге, супруга упомянутой выше Магдалены Эдель, есть четверостишие в качестве подписи, только слова «Christi Blut» («Кровь Христова») заменены на «Christi Todt» («Смерть Христова»), также указано: «Aetatis sua LXVI. Anno MDCIV» («В возрасте 66 лет. В году 1655-м»). Однако известно, что Эдель прожил долгую жизнь и скончался в 1676 году. Почему четверостишие появилось на портрете? Было ли оно жизненным кредо, или же призвано защитить портретируемого (например, в период тяжелой болезни)?

¹ Собрание портретов из Библиотеки герцога Августа (1579—1666) в городе Вольфенбюттель (Нижняя Саксония). URL: <https://portraits.hab.de/werk/23354/mirador>.

² Придворная библиотека князя Вальдека в Бад-Арользене. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Arolsen_Klebeband_3#/media/File:Arolsen_Klebeband_03_089_2.jpg.

³ Собрание портретов из Библиотеки герцога Августа (1579—1666) в городе Вольфенбюттель (Нижняя Саксония). URL: <https://portraits.hab.de/werk/26088>. Вероятно, сын Иоганна Андреаса Гербста (Аутумнуса) Старшего (1588—1666) — композитора и автора широко распространенных в XVII веке музыковедческих трудов.

⁴ Придворная библиотека князя Вальдека в Бад-Арользене. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Arolsen_Klebeband_3#/media/File:Arolsen_Klebeband_03_239_3.jpg.



Ил. 1. Портрет Иоганна Андреаса Гербста (Аутумнуса) Младшего. 1673.
Собрание портретов из Библиотеки герцога Августа (1579–1666)
в городе Вольфенбюттель (Нижняя Саксония)

Строки молитвы оказались популярны и в США: в Пенсильвании переселенцы из Германии жили еще с середины XVII века. Здесь было сильно влияние реформатских и пиетистских традиций. В сборнике «Певец у могилы: подборка песен для использования на похоронных службах, а также песни-утешения для тех, кто скорбит о смерти близких», впервые изданном в Куцтауне (Пенсильвания, США) в 1842 году, опубликовано 233 песни. Среди них находим это четверостишие¹ без упоминания авторства.

В качестве предсмертной молитвы четверостишие бытовало вплоть до XX века. Ф. Ю. Перельс² в письме к жене, написанном 30 марта 1945 года, в Страстную пятницу, после вынесения ему смертного приговора, выразил

¹ Der Sänger am Grabe: eine Auswahl Lieder zum Gebrauch bei Leichen-Begängnissen, wie auch Trost-Lieder für Solche, die um geliebte Todte trauern / By C. G. Herrman. Kutztown, Pa.: Gedruckt bei Hawrecht und Wink, 1842. № 171. S. 153. Сборник неоднократно переиздавался (в 1845, 1848, 1854, 1856, 1873 годах).

² Фридрих Юстус Перельс (Friedrich Justus Leopold Perels; 1910–1945) — немецкий юрист, юрисконсульт Исповедующей церкви Старопрусского союза, участник Сопротивления. Был арестован после неудавшегося покушения на Гитлера и приговорен к смертной казни. Убит в ночь с 22 на 23 апреля 1945 года.

свои чувства именно в этих строках. «Я совершенно спокоен, как бы все ни обернулось. <...> Самое важное для всех нас: *кровь и праведность Христа* — это мое украшение и почетное одеяние [Christi Blut und Gerechtigkeit, das ist mein Schmuck und Ehrenkleid]. <...> Как все может произойти, мы не знаем. Это одному Богу известно. Он не оставил меня здесь, но часто чудесным образом спасал и укреплял. <...> Он воскрес и жив. Несмотря на все наши невзгоды, искушения и грехи, мы можем утешиться смертью и воскресением Господа. <...> Сегодня, в Страстную пятницу, все великое утешение креста Иисуса Христа находится прямо перед нашими глазами. Это — твердая и бесконечная уверенность в том, что Он отдал себя за наши грехи и что мы исцелены Его ранами. Он дает нам эту уверенность и этим веселит нас в величайшей скорби и избавляет от страха и мучений»¹.

Известно, что в детский репертуар могут переходить образцы традиционного фольклора: из фольклора взрослых к детям переходят произведения утасующих жанров, те, «которые потеряли серьезное значение в жизни взрослых людей... Такие произведения подвергались изменениям, утратив все, что было чуждо, не отвечало интересам ребенка и не соответствовало его возрасту»². Однако можно утверждать, что погребальный гимн и детская молитва на сон (текст можно считать фольклоризованным) долгое время существовали и продолжают существовать одновременно: на протяжении веков «Christi Blut» оставалась первой детской молитвой и последними словами, с которыми человек уходил к Господу. Причем популярным и устойчивым было только известное четверостишие. Авторы гимнов включали его в свои произведения. Было ли оно сочинено Эбером или же он, как и другие, использовал эти строки, утверждать невозможно. Вполне вероятно, что молитва «Christi Blut» существовала и до Эбера.

Надо сказать, что и другие немецкие детские молитвы (не только вечерние) оказываются связаны с мотивом смерти.

Рассказывая, например, о гимне «Weil ich Jesu Schäflein bin» («Ибо я овечка Иисуса»), написанном Л. фон Хайн в 1772 году специально для детей, Э. Э. Кох привел свидетельство об умиравшей от тяжелой болезни пятилетней девочке. Перед ее блаженной кончиной ее навестили несколько детей, и они стали петь этот гимн, а девочка им подпевала. Когда они дошли до тре-

¹ Оpubл. в: Du hast mich heimgesucht bei Nacht. Abschiedsbrieve und Aufzeichnungen des Widerstandes 1933–1945 / Hg. v. H. Gollwitzer, K. Kuhn und R. Schneider, München: Chr Kaiser, 1955. Цит. по: URL: <https://jochenteuffel.com/2016/05/28/friedrich-justus-perels-brief-an-seine-frau-helga-nach-dem-todesurteil-1945-ich-bin-ganz-getrost-wie-alles-auch-werden-mag-in-dieser-zeit-habe-ich-viel-innere-hilfe-erfahren-das-entscheidende-fur-uns/> (дата обращения: 24.01.2024).

² Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор: Пособие для учителя. М.: Гос. учебно-педагогическое изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1957. С. 87.

тьего куплета, девочка «пришла в такой восторг, что протянула ручки и пожелала умереть»¹.

А. Г. Шпагенберг² вспоминал, как в августе 1755 года граф Цинцендорф посетил дом для девочек в общине гернгутеров, попечителем которого была Л. фон Хайн: «Часто целые комнаты, а еще чаще отдельные дети, не только днем, но и ночью в своих кроватях были застигнуты плачущими и молящими-ся под впечатлением любви Иисуса Христа, отдавшего себя за них на смерть»³.

В детской рождественской песенке, обращенной к младенцу Христу (Christkind)⁴, встречается мотив небес:

Christkindlein, komm,	Младенец Христос, приди,
mach mich fromm,	Сделай меня благочестивым,
dass ich in den Himmel hinein komm ⁵ .	Чтобы я мог попасть на небеса.

Один из вариантов этой рождественской песенки и вовсе заканчивается словами: «Seelig wollen wir sterben / Und das Himmelreich ererben» («Блаженно хотим мы умереть / И Царство Небесное унаследовать»)⁶.

Молитва «Christi Blut» может выполнять и защитную функцию. Наша информантка читала «Кристиплют» шепотом, скороговоркой — по манере исполнения молитва скорее походила на заговор. Ее также читают, чтобы в доме не заводилась нечистая сила. От российских немцев нами были записаны две былички, в одной из них с помощью молитвы «Кристиплют» изгнали домового, в другой она защитила от неупокоенного мертвеца⁷.

¹ Koch E. E. Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs mit besonderer Rücksicht auf Württemberg. Zweiter Theil: Die Lieder und Weisen. Stuttgart: Druk und Verlag der Chr. Belser'schen Buchhandlung, 1847. S. 389.

² Август Готлиб Шпагенберг (August Gottlieb Spangenberg; 1704–1792) — немецкий богослов, преемник Цинцендорфа на посту епископа Моравской церкви.

³ Цит. по: Schneider-Böklen E. „Amen, ja, mein Glück ist groß“. Henriette Louise von Hayn... S. 53.

⁴ С распространением протестантизма в рождественской обрядности младенец Христос (Christkind) заменил святого Николая. Ряженный персонаж Christkind обходил дома накануне Рождества и дарил детям подарки, а мог и побить непослушных. У российских немцев это был ряженный Кристикинтье или даже девушка — Кристикинтья, одетая во все белое, а ее лицо было закрыто белым кружевом или вуалью (см.: Height J. S. Homesteaders on the Steppe. Cultural History of the Evangelical-Lutheran Colonies in the Region of Odessa. 1804–1945. Bismarck, ND: North Dakota Historical Soc. of Germans from Russia, 1975. S. 310–311). Ряженная Кристикинтья ходила еще во второй половине XX века. Вспоминают, что «на руках она держала куклу (пупса), она пеленала пупса». Кристикинтья уже не воспринималась как младенец Христос, и некоторые считали, что «это крестная мама Иисуса», потому что «крестные дарят подарки на праздник» (URL: <https://forum.wolgadeutsche.net/viewtopic.php?t=467&start=20> (дата обращения: 14.10.2025)).

⁵ Height J. S. Homesteaders on the Steppe... S. 310.

⁶ URL: <https://forum.wolgadeutsche.net/viewtopic.php?t=467&start=20> (дата обращения: 14.10.2025).

⁷ См.: Кучепатова С. В. Об одной немецкой молитве («Кристиплют»). С. 114–115.

Рихард Лауксман в восьмом томе третьего издания «Истории церковных песен и церковного пения христианской, особенно немецкой евангелической, церкви» (1876) Эдуарда Эмиля Коха¹ приводит множество историй (полу-легендарные рассказы, иногда близкие к быличкам), подтверждающих полезность данной молитвы для детей и взрослых, в жизни и смерти: она помогает душе подготовиться к встрече с Создателем, спасает в грозу, примиряет поссорившихся и дошедших до судебного процесса соседей.

Представление о защитных функциях молитвы «Christi Blut» сохраняется в Германии до сих пор. Под видео с исполнением гимна Цинцендорфа есть комментарий именно о первой строфе: «Чудесная песня! Моя мама всегда говорила, что, когда дьявол нападает на меня, я должна громко молиться этим первым куплетом, а затем также громко сказать: „Дьявол, исчезни во имя Иисуса Христа!“ Дьявол не может этого слышать и уходит. Спасибо, дорогая мама, за этот совет. Попробуйте!»²

Самая старая из известных детских вечерних молитв была опубликована в 1534 году Иоганном Агриколой³ в его книге «Семьсот пятьдесят немецких пословиц»⁴. Изречение (пословица): «Gott gebe euch eyn gütte nacht / eyn frölichen morgen gebe uns Gott (Да ниспошлет вам Бог доброй ночи / и да дарует нам Бог радостное утро)», по словам Агриколы, должно уберечь от внезапной смерти во сне. Далее он приводит два текста молитв. Если комментарий Агриколы («Нас, детей, наши родители учили так молиться, ко-

¹ Koch E. E. Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs... Bd. 8. Zweiter Haupttheil: Die Lieder und Weisen. S. 595–601.

Восьмой том («Песни и напевы») вышел уже после смерти Э. Э. Коха и был существенно переработан и дополнен Рихардом Лауксманом. Первое издание (1847) включало 651 гимн и было привязано к Вюртембергскому гезангбуху. Лауксман отобрал основные гимны, а также добавил дополнительно наиболее значимые, которые не вошли в первое и второе издания Коха. Всего в третьем издании 240 гимнов. Среди добавленных оказался и приписываемый Эберу гимн «In Christi Wunden schlaf ich ein»; можно считать, что этот раздел полностью принадлежит Р. Лауксману.

Эдуард Эмиль Кох (1809–1871) — немецкий пастор и гимнолог.

² «Ein herrliches Lied! Meine Mutti sagte mir immer wieder, dass, wenn die Teufel mich angreift, ich diesen erste Vers laut beten soll und dann auch laut sagen: „Teufel hau ab im Namen Jesu Christi“. Das kann der Teufel nicht hören und er geht. Danke liebe Mutti für diesen Rat. Probiert es mal aus» (URL: https://youtu.be/7ppgJr_Uy7w?si=7Vx96xKre_-falwR (дата обращения: 06.07.2024)).

³ Иоганн Агрикола (лат. Johannes Agricola, нем. Hans Bauer; 1492/1494–1566) — немецкий богослов и литератор, соратник Мартина Лютера.

⁴ Sybenhundert vnd Fünfftzig Teütscher Sprichwörter, verneüwert vnd gebessert Johannes Agricola. Hagenaw: Peter Braubach, 1534. № 547. URL: https://archive.org/details/bub_gb_ubhRAAAAcAAJ.

гда мы шли спать») относится не только к изречению, но и к молитвам, то, вероятно, они бытовали уже в конце XV века. В первой из опубликованных молитв используется парафраз евангельского: «Отче! в руки Твои предаю дух Мой» (Лк. 23: 46):

Ich will mich heynt legen schlaffen
An den allmechtigen Got mich lassen
Wenn mich der Todt beschleich
Kom Christ vom hymmelreich
Der mir das leben hatt gegeben
Meins leibs und armen selen pflegen /
Amen.

Я сегодня лягу спать,
Предам себя Всемогущему Богу.
Если смерть подкрадется ко мне,
Приди из Царства Небесного Христос,
Который дал мне жизнь,
Позаботься о моем теле и бедной душе.
Аминь.

Сохранилась в памяти и стала необычайно популярной в католической среде вторая молитва, про 12 ангелов:

Ich will heyndt schlaffen gehen
Zwölf Engel mit mir gehen
Zwen zun haupten
Zwen zun seitten
Zwen zun füssen
Zwen die mich decken
Zwen die mich wecken
Zwen die mich weisen
Zu dem hymlichen Paradeyse /
Amen.

Я сегодня пойду спать,
Двенадцать ангелов со мной пойдут.
Два в изголовье,
Два по бокам,
Два в ногах,
Два, что меня укрывают,
Два, что меня будят,
Два, что меня направляют
В небесный рай /
Аминь.

Молитва об ангелах, охраняющих сон, распространена чрезвычайно широко. Она известна на немецком, нидерландском, норвежском, датском, английском, итальянском и французском языках¹.

Август Штёбер, поэт и исследователь народных традиций, в сборнике эльзасского фольклора «Детский мир и народная жизнь в песнях, пословицах, загадках, играх, сказках, шванках, поговорках и т. д.» (1859) опубликовал эту молитву и в комментарии указал, что эти слова были высечены на над-

¹ См.: Köhler R. Ein altes Kindergebet // Germania: Vierteljahrsschrift für deutsche Alterthumskunde / Hg. von Franz Pfeiffer. Wien: Tendler & Comp., 1860. Jg. 5. S. 448–456; Köhler R. Ein altes Kindergebet // Germania: Vierteljahrsschrift für deutsche Alterthumskunde / Hg. von Franz Pfeiffer. Wien: Carl Gerold's Sohn, 1866. Jg. 11. S. 435–445; Köhler R. Italienische Nachtgebete // Jahrbuch für romanische und englische Literatur / Hg. von Ludwig Lemcke. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1867. Bd. 8. S. 409–417.



Ил. 2. Надгробие маркграфа Фридриха Мейсенского Укушенного. 1324 (?). Церковь Святого Георгия, Айзенах (Тюрингия)

гробии маркграфа Фридриха Мейсенского Укушенного в 1319 году¹. Эта версия ошибочная, впервые она появилась в трехтомном труде поэта и историка литературы Вольфганга Менцеля «История Германии» (1824–1825), и далее ее повторяли многие исследователи без какой-нибудь проверки. На самом деле Фридрих умер в 1323 (или 1324-м) году, и, главное, на его надгробии такой надписи не было. Надгробие Фридриха Мейсенского сохранилось и сегодня находится в церкви Святого Георгия² в Айзенахе (Тюрингия). На нем высечено изображение Фридриха в окружении четырех ангелов

¹ Elsässisches Volksbüchlein. Kinderwelt und Volksleben in Liedern, Sprüchen, Räthseln, Spielen, Mörchen, Schwänken, Sprichwörtern u.s.w., mit Erläuterungen und Zusammenstellungen einem Sachregister und einem Wörterbuche herausgegeben von August Stöber. Zweite, stark vermehrte Auflage. Erstes Bändchen. Mülhausen: J. B. Risler, 1859. S. 136.

² В Георгенкирхе в 1521 году проповедовал Мартин Лютер; с 1665 по 1797 год тут служили органистами четыре представителя музыкальной династии Бахов: Иоганн Кристоф Бах, Иоганн Бернхард Бах, Иоганн Эрнст Бах, Иоганн Георг Бах. В 1685 году в этой церкви был крещен Иоганн Себастьян Бах. Здесь играл свои произведения Георг Филипп Телеман (1681–1767).

и двух слуг (?) (ил. 2). Об ошибке писал еще Рейнхард Кёлер в 1860 году: Менцель неправильно прочитал жизнеописание Фридриха, написанное полатыни Вильгельмом Эрнстом Тенцелем (1728), в котором говорилось, что надгробный камень напомнил ему стихи Агриколы¹. Однако и позже версия неоднократно повторялась, — например, находим ее в книге Карла Верхана «Детские песни и игры» (1909)². И даже современный нидерландский исследователь А. Де Фрис вновь попытался найти следы надгробной надписи³.

Во всей этой истории для нас интересен сам факт устойчивости подобной мистификации. Идея, что детская молитва на сон могла быть высечена на надгробном камне, многим исследователям казалась совершенно естественной, вполне соответствующей народному духу.

Молитва была включена в сказочную оперу Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» (1893). В сказке братьев Гримм, лежащей в основе сюжета, этого мотива не было. Молитва появилась в либретто, которое написала сестра композитора, Адельгейда Ветте. Во 2-й сцене 2-го акта появляется Песочный человечек (*Sandmännchen*)⁴, он сыплет детям в глаза песок, и, засыпая, Гензель и Гретель читают молитву про 14 ангелов. В 3-й сцене сверху сквозь туман проникает яркий свет, собираясь в облака и принимая форму лестницы, ведущей вниз к центру сцены. 14 ангелов парами спускаются по облачной лестнице, по мере того как свет становится все ярче, и, согласно порядку вечерней молитвы, располагаются вокруг спящих детей: первая пара — у головы, вторая — у ног, третья — справа, четвертая — слева; затем пятая и шестая пары распределяются между остальными парами так, что круг ангелов полностью замыкается. Наконец, седьмая пара входит в круг и занимает свое место ангелов-хранителей по обе стороны от детей, а остальные соединяют руки и исполняют торжественный хоровод вокруг группы. Занавес медленно закрывается, когда они выстраиваются в живописный фи-

¹ Köhler R. Ein altes Kindergebet // *Germania*. 1860. Jg. 5. S. 455—456.

² Wehrhan K. *Kinderlied und Kinderspiel*. Leipzig: Wilhelm Haims, 1909. S. 72—75.

³ De Vries A. Einde of nieuw begin? // *Literatuur Zonder Leeftijd*. 2002. Jg. 16. P. 403—410. URL: https://www.dbnl.org/tekst/_lit004200201_01/_lit004200201_01_0048.php (дата обращения: 23.05.2025).

⁴ Песочного человека, появляющегося в опере Хумпердинка, также нет в сказке братьев Гримм, но этот персонаж был хорошо известен. Он встречается в рассказе Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек» («*Der Sandmann*»; 1816) из цикла «Ночных рассказов» («*Die Nachtstücke*»). Рассказ Гофмана лег в основу комической оперы А. Адама «Нюрнбергская кукла» («*La poupée de Nuremberg*»; 1852), балета «Коппелия» А. Сен-Лиона («*Coppélia*»; 1870) и 1-го акта оперы Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» («*Les contes d'Hoffmann*»; 1881). Стоит упомянуть и сказку Г. Х. Андерсена «Оле Лукойе» (1841; *Lukoje* — *luk øje* — переводится с датского «закрой глазки»; в немецком переводе сказка известна под названием «*Der Sandmann*»). Ср. идиоматическое выражение «*der Sandmann kommt*» («Песочный человек приходит») — так говорят о полусонном ребенке, который трет глаза.

нальный образ¹. В сцене воспроизводится иконография лестницы Иакова. 14 ангелов-хранителей появляются в опере именно в этом эпизоде не случайно: это третья ночь, проведенная детьми в лесу, после которой, как говорится в оригинале сказки, если вскоре не пришла бы помощь, они должны были бы умереть.

Количество ангелов в различных вариантах молитвы может быть разным, иногда, кроме ангелов, упоминаются Иисус, Мария, святой Иоанн. В тексте Агриколы было 12 ангелов, но чаще встречаются варианты, в которых сон охраняют 14 ангелов. Это число, как указывал Карл Рёйшель², связано с культом 14 святых помощников (Vierzehn Nothelfer)³, — это 14 святых мучеников (святые Барбара, Вит, Эгидий, Христофор, Власий, Пантелеймон, Екатерина и др.), почитаемые как защитники от болезни и смерти. Культ начал складываться еще в начале XIV века⁴. А в 1445 году, согласно легенде, пастуху из аббатства Лангхейм в Верхней Франконии (Бавария) явились 14 детей, которые назвали себя 14 святыми помощниками. Таким образом в народном сознании оказались связаны ангелы и святые помощники в образе детей, и это повлияло на восприятие детской молитвы.

Среди скандинавских заклинаний, опубликованных Якобом Гриммом в его «Германской мифологии», встречаются тексты, использующие ту же формулу. Так, 12 ангелов появляются в датском заклинании от порезов лезвием, 9 ангелов — в заговоре от рожи⁵; «Изыди, дьявол, и еще семь злых духов! Вокруг меня да сядут 12 ангелов божьих: двое — у головы, по двое — у каждой ноги, двое по правую сторону, двое по левую, чтобы дьявол не добрался до меня. Во имя Иисуса, аминь»⁶. Близко детской молитве шведское заклинание (вечерняя молитва): «Я отправляюсь в кровать, а со мной — ангелы божьи: дюжина у рук и дюжина у ног, дюжина у каждого члена»⁷.

То, что тексты на сон имеют более древнее происхождение, подтверждает датское заклинание, в котором упоминаются дохристианские боги: «Я ложусь на правый бок, чтобы уснуть с госпожой Фрейей. Прочь, Рагирист!

¹ Libretto: Hänsel und Gretel. URL: <https://opera-guide.ch/en/operas/hansel+und+gretel/libretto/de/> (дата обращения: 09.12.2024).

² Карл Теодор Рёйшель (Karl Theodor Reuschel; 1872–1924) — германист, профессор немецкой литературы, этнолог.

³ Reuschel K. Ein altes Kindergebet und seine Entstehung // Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte / Hg. von August Sauer. Leipzig; Wien: Karl Fromme, 1902. Bd. 9. S. 273–280.

⁴ См., например: Бастрикина Е. С. Культ Четырнадцати святых помощников и его репрезентация на территории Германии и Австрии в XIV–XVI вв. // Studia Religiosa Rossica. 2023. № 3. С. 139–148.

⁵ Гримм Я. Германская мифология: В 3 т. / Пер., коммент. Д. С. Колчигина; под ред. Ф. Б. Успенского. 2-е изд., доп. М.: ЯСК, 2019. Т. 3. С. 236–237.

⁶ Там же. С. 238.

⁷ Там же. С. 236.

Придите, Мария и Иисус Христос! Прочь, злой негодай! Придите, Мария с младенцем!»¹

П. Мюнц высказывал предположение, что в детской молитве 12 ангелов-хранителей заменили собой 12 духов-хранителей из германской мифологии — норн и валькирий². А валькирии, по народным представлениям, охраняли героев на поле боя, забирали души павших и сопровождали их на небеса.

Вернемся к молитве «Ich bin klein», которая вошла в текст, записанный нами в Калининградской области. Эта короткая и ясная молитва распространена в Германии повсеместно, опубликовано множество ее вариантов³. Она проста и доступна для детского понимания, и ее читают каждый вечер дети до пятишестилетнего возраста. Также существует множество вариантов ее сценического исполнения — соло или хором, с музыкальным сопровождением или без.

Происхождение и авторство этой молитвы неизвестно. Однако образ Иисуса, живущего в сердце, встречается еще у Лютера. Валериус Гербергер (1562—1627) в 1612 году привел слова, якобы сказанные Лютером. В известной многим в те времена «Книге предсказаний» («Prognosticationes»; 1528) Иоганна Лихтенбергера (1440—1503) содержалось пророчество о монахе, который преобразует и очистит религию, а также изображение этого монаха с чертом, сидящим на его плечах. Разглядывая эту книжечку, Лютер заметил: «...где сидит черт? Он сидит не в сердце у монаха, а на его шее. Эй, как точно это замечено: ведь в сердце живет мой Господь Иисус (Im hertzen da wohnt mein Herr Jesus), и туда черт никогда не сможет пробраться»⁴.

¹ Гримм Я. Германская мифология. Т. 3. С. 237. Я. Гримм отмечает, что не знает, кто такой Рагирист, но предполагает, что имя связано с древнескандинавским Ragr — «трусливый, дурной» (Там же. С. 240)

² См.: Münz P. J. Ein merkwürdiges Kindergebet // Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. Wiesbaden: A. Stein, 1868. Bd. 9. S. 186.

³ См., например: Das Deutsche Kinderbuch. Altherkömmliche Reime, Lieder, Erzählungen, Uebungen, Räthsel und Scherze für Kinder. Gesammelt von Karl Simrok. Frankfurt am Main: Druck und Verlag von H. E. Brönnner, 1848. S. 72 (№ 171, 172); Siebenbürgisch-sächsische Volkslieder, Sprichwörter, Räthsel, Sauberformeln und Kinder-Dichtungen / Hg. von Fried. Wilhelm Schuster. Hermannstadt: Theodor Steinhaussen, 1865. S. 359 (№ 152); Deutsche Volkslieder aus Böhmen, herausgegeben von Deutschen Vereinen zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Redigirt von Alois Hruschka und Wendelin Toischer. Prag: Verlag des Deutschen Vereines zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, 1891. S. 399 (№ 102); <https://www.deutscheslied.com/de>.

⁴ Herberger V. Gloria Lutheri. Leipzig, 1612. S. 41—45. Немецкий текст опубликован в: Warburg A. Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther // Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. P. 629. Русский перевод цит. по: Варбург А. Язычески-античное пророчество лютеровского времени в слове и изображении (1920) // Варбург А. Великое переселение образов. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 283.

Эта детская молитва встречается и в современной музыке. В песне «*Lieb Vaterland, magst ruhig sein*» (2016) немецкой группы *In Extremo*, играющей в жанре средневековый фолк-рок, использованы строки из германского народного гимна «Стража на Рейне» («*Die Wacht am Rhein*»), написанного в 1840 году Максом Шнекенбургером и обретшего популярность в годы Франко-прусской войны (1870—1871). В своей композиции музыканты вставили в припев слова детской молитвы «*Ich bin klein*», в которой имя Иисуса заменили словом «смерть»:

Lieb Vaterland, magst ruhig sein
Ein Jeder stirbt für sich allein
Ich bin klein, mein Herz ist rein
Kann niemand darin wohnen
Nur der Tod allein

Любимая Родина, можешь быть спокойна,
Каждый умирает в одиночку.
Я мал, мое сердце чисто,
Никто не может в нем жить,
Только смерть одна

В клип включены документальные фотографии различных военных конфликтов, а припев исполняет группа детей. Такая измененная музыкантами форма распространенной детской молитвы в сочетании с остальным текстом песни и видеорядом производит на слушателей необыкновенно сильное эмоциональное впечатление.

Популярные немецкие детские вечерние молитвы глубинно связаны с похоронными песнями. Во многих детских молитвах проявляется мотив смерти (Царствия Небесного). Молитва «*Christi Blut*» одновременно являлась и детской, и погребальной. Этому есть объяснение в духе христианской теологии. Непосредственное, чувственное восприятие Христа, свойственное пиетизму, вкупе с евангельским «Если... не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18: 3) — позволили Рихарду Лауксману утверждать, что погребальный гимн «*In Christi Wunden schlaf ich ein*» («В ранах Христа я засыпаю») «дышит детским духом Эбера»¹. Очевидно, это не единственное объяснение, почему погребальный гимн оказался частью детского репертуара. Все же отношение ко сну как к смерти имеет более глубокие корни. Христианское мировоззрение и христианская символика наложились на универсальное восприятие смерти как вечного сна, а сна — как временной смерти (по М. Павичу, сон является «репетицией» смерти, а смерть — началом вечности), а ангелы и святые лишь заменили собой персонажей древнегерманской мифологии (норн и валькирий, по Мюнцу).

¹ Koch E. E. Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs... Bd. 8. Zweiter Haupttheil: Die Lieder und Weisen. S. 595.

Жанр народной молитвы оказывается близок к заговорам. Детские вечерние молитвы должны были уберечь от внезапной смерти во сне (Агрикола), в этом они выполняют защитную функцию. И протестантская молитва «Christi Blut» (безусловно, авторская), и католическая молитва о 14 (12) ангелах могли использоваться для отпугивания нечистой силы, они помогали в опасной ситуации. Как показывают экспедиционные записи, в этом случае меняется интонационный рисунок: молитва «Christi Blut», например, произносится шепотом и скороговоркой.

Связь детской молитвы на сон и погребальной песни настолько укоренилась в сознании, что совершенно естественно воспринимаются и ошибка с надгробием Фридриха Мейсенского, на котором якобы были высечены слова молитвы о 12 ангелах, и перестановка слов молитвы «Ich bin klein» в песне современной фолк-рок группы.

Смерть была частью жизни, не отделялась от нее, мотив смерти органично входил в детский фольклор, не вызывая отторжения. Ежевечерняя молитва в детском сознании и в сознании взрослых естественно соотносилась со смертью. В народных представлениях мир земной и мир небесный изолированы не полностью, и они могут соединяться — во время молитвы, в состоянии сна и в смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор: Пособие для учителя. М.: Гос. учебно-педагогическое изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1957. 240 с.
2. Бастрикина Е. С. Культ Четырнадцати святых помощников и его репрезентация на территории Германии и Австрии в XIV—XVI вв. // *Studia Religiosa Rossica*. 2023. № 3. С. 139—148.
3. Варбург А. Язычески-античное пророчество лютеровского времени в слове и изображении (1920) // Варбург А. Великое переселение образов. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 227—368.
4. Гримм Я. Германская мифология: В 3 т. / Пер., коммент. Д. С. Колчигина; под ред. Ф. Б. Успенского. 2-е изд., доп. М.: ЯСК, 2019. Т. 3. 792 с. (*Studia philologica*).
5. Кучепатова С. В. Об одной немецкой молитве («Кристиплют») // Экспедиционные открытия последних лет: Статьи и материалы. Вып. 2. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982—2006 гг. / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. С. 112—118. (Фольклор и фольклористика. Вып. 15).
6. Толстая С. М. Иномирное пространство сна // Сны и видения в народной культуре: мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / Сост. О. Б. Христофорова; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. М., 2002. С. 198—219. (Серия «Традиция — текст — фольклор: Типология и семиотика»).
7. Толстой Н. И. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон — семиотическое окно: Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст: XXVI Випперовские чтения (Москва, 1993). М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1993. С. 89—95.
8. Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Т. 1, вып. 1. СПб.: Изд. Имп. Академии наук, 1898. [2], LVIII, 835 с.

9. A Dictionary of Hymnology setting forth the origin and history of Christian hymns of all ages and nations / Ed. by J. Julian. New York: Dover Publications, 1957. Vol. 1: A—O. 874 p.
10. Das Deutsche Kinderbuch. Altherkömmliche Reime, Lieder, Erzählungen, Uebungen, Räthsel und Scherze für Kinder. Gesammelt von Karl Simrok. Frankfurt am Main: Druck und Verlag von H. E. Brönnner, 1848. 348 S.
11. *De Vries A.* Einde of nieuw begin? // Literatuur Zonder Leeftijd. 2002. Jg. 16. P. 403—410. URL: https://www.dbnl.org/tekst/_lit004200201_01/_lit004200201_01_0048.php (дата обращения: 23.05.2025).
12. Der Sänger am Grabe: eine Auswahl Lieder zum Gebrauch bei Leichen-Begängnissen, wie auch Trost-Lieder für Solche, die um geliebte Todte trauern / By C. G. Herrman. Kutztown, Pa.: Gedruckt bei Hawrecht und Wink, 1842. 180 S.
13. Deutsche Volkslieder aus Böhmen, herausgegeben von Deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Redigirt von Alois Hruschka und Wendelin Toischer. Prag: Verlag des Deutschen Vereines zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, 1891. 544 S.
14. Deutsches Kinderlied und Kinderspiel in Kassel aus Kindermund in Wort und Weise gesammelt von Johann Lewalter. Abhandlung und Anmerkungen von Dr. Georg Schläger. Kassel: Karl Vietor, 1911. 464 S.
15. Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. Volksüberlieferungen aus allen fänden Deutscher Bunge, gesammelt, geordnet und mit Angabe der Quellen, erläuternden Anmerkungen und den zugehörigen Melodien / Hg. von Franz Magnus Böhme. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1897. LXVI, 756 S.
16. Elsässisches Volksbüchlein. Kinderwelt und Volksleben in Liedern, Sprüchen, Räthseln, Spielen, Mörchen, Schwänken, Sprichwörtern u.s.w., mit Erläuterungen und Zusammenstellungen einem Sachregister und einem Wörterbuche herausgegeben von August Stöber. Zweite, stark vermehrte Auflage. Erstes Bändchen. Mülhausen: J. B. Risler, 1859. 190 S.
17. *Height J. S.* Homesteaders on the Steppe. Cultural History of the Evangelical-Lutheran Colonies in the Region of Odessa. 1804—1945. Bismarck, ND: North Dakota Historical Soc. of Germans from Russia, 1975. 431 p.
18. *Hofmann P.* Das “erste Gebet meiner Kindheit”. Zinzendorfs Kirchenlied “Christi Blut und Gerechtigkeit” in Karl Mays Werk // Karl-May-Haus Information. 2019. N. 34. S. 47—62.
19. Kinderlieder und Kinderspiele aus dem Vogtlande mit einem eingeleitenden Vortrage über das Wesen der volkstümlichen Kinderlieder von Prof. Dr. Hermann Dunger. Plauen im Vogtland: F. E. Neupert, 1874. 196 S.
20. *Koch E. E.* Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche. Bd. 8. Zweiter Haupttheil: Die Lieder und Weisen / von Eduard Emil Koch; neu bearb. von Richard Lauxmann. 3. Aufl. Stuttgart: Druk und Verlag der Chr. Belser’schen Verlagshandlung, 1876. VIII, 712, [4], 80 S.
21. *Koch E. E.* Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs mit besonderer Rücksicht auf Württemberg. Zweiter Theil: Die Lieder und Weisen. Stuttgart: Druk und Verlag der Chr. Belser’schen Buchhandlung, 1847. 513 S.
22. *Köhler R.* Ein altes Kindergebet // Germania: Vierteljahrsschrift für deutsche Alterthumskunde / Hg. von Franz Pfeiffer. Wien: Tendler & Comp., 1860. Jg. 5. S. 448—456.
23. *Köhler R.* Ein altes Kindergebet // Germania: Vierteljahrsschrift für deutsche Alterthumskunde / Hg. von Franz Pfeiffer. Wien: Carl Gerold’s Sohn, 1866. Jg. 11. S. 435—445.
24. *Köhler R.* Italienische Nachtgebete // Jahrbuch für romanische und englische Literatur / Hg. von Ludwig Lemcke. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1867. Bd. 8. S. 409—417.
25. *Münz P. J.* Ein merkwürdiges Kindergebet // Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. Wiesbaden: A. Stein, 1868. Bd. 9. S. 177—186.
26. *Reuschel K.* Ein altes Kindergebet und seine Entstehung // Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte / Hg. von August Sauer. Leipzig; Wien: Karl Fromme, 1902. Bd. 9. S. 273—280.
27. *Schneider-Böcklen E.* „Amen, ja, mein Glück ist groß“. Henriette Louise von Hayn (1724—1782) — eine Dichterin des Herrnhuter Pietismus: Inauguraldissertation zur Erlangung der

- Würde eines Doktors der Theologie an dem Fachbereich der Evangelischen Theologie der Philippsuniversität Marburg. 2005. 326 S. URL: <https://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2006/0115/pdf/desb.pdf> (дата обращения: 23.05.2025).
28. Siebenbürgisch-sächsische Volkslieder, Sprichwörter, Räthsel, Sauberformeln und Kinder-Dichtungen / Hg. von Fried. Wilhelm Schuster. Hermannstadt: Theodor Steinhaussen, 1865. 556 S.
29. Sybenhundert vnd Fünfftzig Teütscher Sprichwörter, verneüwert vnd gebessert Johannes Agricola. Hagenaw: Peter Braubach, 1534. [836 S.] (без пагинации). URL: https://archive.org/details/bub_gb_ubhRAAAAcAAJ (дата обращения: 23.05.2025).
30. Warburg A. Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther // Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. P. 597–697.
31. Wehrhan K. Kinderlied und Kinderspiel. Leipzig: Wilhelm Haims, 1909. 194 S. (Handbücher zur Volkskunde. Band IV).

Загадка Феррари: в чем ошиблись биографы?

ЛИСИЦЫНА АННА СЕРГЕЕВНА

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

E-mail: foxy9760@yandex.ru

Аннотация

Рассматриваются аспекты изучения творческой биографии строителя Думской башни Джакомо Феррари (1747–1807), связанные с пробелами и противоречиями в имеющейся литературе. На основе новонайденных источников установлено, что в тот же период в Петербурге работал однофамилец архитектора — художник Франческо Феррари, личность которого впервые вводится в отечественную историографию. Показано, что именно последний был автором некоторых из тех росписей, которые принято приписывать Джакомо Феррари.

Ключевые слова

Джакомо Феррари, Франческо Феррари, Джакомо Кваренги, итальянские архитекторы в России, итальянские художники в России, архитектура, декоративная живопись, Санкт-Петербург, классицизм, атрибуция.

Для цитирования

Лисицына А. С. Загадка Феррари: в чем ошиблись биографы? // Временник Zubovskogo instituta. 2026. Вып. 2 (53). С. 220–238.

The Ferrari Enigma: Mistaken Identity

LISITSYNA ANNA S.

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

E-mail: foxy9760@yandex.ru

Abstract

Addressing gaps and inconsistencies in current literature, the article traces the life and work of the Parma-born architect Giacomo (Jacopo) Ferrari (1747–1807), who designed and built the iconic pentagonal tower known as the Duma Tower on the Nevsky Prospect in the centre of Saint Petersburg. Based on newly revealed evidence, the study establishes that the architect's namesake, an ornamental painter Francesco Ferrari, worked in the Russian capital at the same period. The figure of this lesser-known Italian artist from Cremona is incorporated into the Russian historiography for the first time. It was he, rather than Giacomo Ferrari, who was summoned to Russia via Quarenghi in 1795 to work at the imperial court. At least a part of the painted interiors previously attributed to Giacomo Ferrari can now be securely re-identified as works by Francesco Ferrari.

Keywords

Giacomo Ferrari, Francesco Ferrari, Giacomo Quarenghi, Italian architects in Russia, Italian painters in Russia, architecture, ornamental painting, Saint Petersburg, Russian neoclassicism, attribution.

Введение

У историков архитектуры имя Джакомо (Джакопо) Феррари справедливо ассоциируется с его знаковым произведением — башней Городской думы, одной из высотных доминант Невского проспекта. Несмотря на исключительную градостроительную роль и несомненные художественные достоинства памятника¹, история его проектирования и строительства до последнего времени изучалась поверхностно². Этот пробел был восполнен лишь недавно в статьях В. А. Никишина-Голандского³. Также известно о двух других реализованных проектах зодчего: жилым доме по современному адресу Большая Конюшенная улица, 10, принадлежавшем лютеранской церкви Святого Петра⁴, и надстройке здания Петришуле (школы при том же приходе). Хотя авторство Феррари в обоих случаях однозначно устанавливается по документам⁵, эти постройки либо вовсе не фигурируют в списках его работ, либо сведения о них приводятся с серьезными упущениями⁶.

В целом освещение творчества Феррари в литературе сводится к кратким справочным описаниям⁷, подчас расплывчатым и неточным⁸. Что же касает-

¹ См.: *Петров А. Н. и др.* Памятники архитектуры Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1969. С. 149; *Микишатъев М. Н.* Думы о Думе // Адреса Петербурга. 2005. № 17/29. С. 32; *Кириков Б. М. и др.* Невский проспект: дом за домом. СПб.: МиМ-Дельта; М.: Центрполиграф, 2009. С. 143.

² *Берар Е.* Символика гражданской власти, или История петербургской ратуши // Звезда. 2003. № 5. С. 174–181; *Сонина Е.* Думская башня // Адреса Петербурга. 2005. № 17/29. С. 26–30.

³ *Никишин-Голандский В. А.* Дело о построении градской башни // Фонтанка. 2021. № 30. С. 7–21; 2022. № 31. С. 61–77.

⁴ В нижней своей части здание полностью сохранилось с конца XVIII века. О его строительной истории автором настоящей статьи готовится отдельная публикация.

⁵ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 37 и Д. 50. См. также немецкоязычные публикации: *Lemmerich C.* Geschichte der evangelisch-lutherischen Gemeinde St. Petri in St.-Petersburg. Bd. 1. SPb.; Leipzig, 1862. S. 116, 234; *Lemmerich C.* Ueber die Geldverhältnisse der deutschen Hauptschule St. Petri. SPb., 1865. S. 21 и Plan 2.

⁶ Так, в «Списке вновь выявленных объектов...» КГИОП относительно первого этапа строительства дома указано: «конец XVIII — начало XIX века; автор не установлен» (№ п-п 1765.1).

⁷ Зодчие Санкт-Петербурга: XIX — начало XX века / Сост. В. Г. Исаченко. СПб.: Лениздат, 1998. С. 998; Русский биографический словарь / Изд. под набл. А. А. Половцова. Т. 21. СПб.: Тип. В. Безобразова, 1901. С. 56; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Bd. 11 / U. Thieme u. F. Becker. Leipzig, 1915. S. 453; *Lo Gatto E.* Gli artisti italiani in Russia. Roma: La Libreria dello stato, 1943. Vol. 3. P. 129, 182.

⁸ Например, у Тиме—Беккера и в других иноязычных справочниках Феррари предстает автором проекта всей (!) кирхи, а не доходного дома при ней.

ся биографической стороны вопроса, то она проработана и того хуже, и Феррари остается фигурой во многом загадочной.

Стремление уточнить, дополнить и систематизировать сведения явилось главным импульсом к написанию данной статьи. Основные направления поиска были заданы противоречиями, которые содержатся в публикациях с упоминанием имени Феррари, но до сих пор игнорировались или ускользали от внимания исследователей.

Первый спорный момент касается времени и обстоятельств прибытия итальянца в Россию: как увидим, на этот счет существует несколько версий. Второй связан с устоявшимся представлением о Феррари как о человеке «двойного дарования», с успехом трудившемся еще и на ниве монументально-декоративной живописи. Более того, в ряде источников он характеризуется в первую очередь как *художник*, об архитектурных же его опытах говорится в лучшем случае «глухо», что рождает закономерные вопросы¹. Мог ли *один человек* параллельно заниматься несколькими разнохарактерными и весьма масштабными работами? Не странно ли, что мастер, якобы известный сугобо как оформитель интерьеров, был привлечен в качестве архитектора для престижнейшего строительного проекта в центре столицы?

Добавим к этому, что *современники*, в отличие от позднейших историков, никогда не писали о Феррари как об архитекторе и художнике. Одни упоминают об итальянском архитекторе Феррари — строителе башни Городской думы², другие характеризуют «Феррарию» исключительно как живописца, прилагая к его имени эпитеты «славный» и «известный»³. Возникает впечатление, будто речь идет о двух разных лицах, тем более что ни имени, ни инициала художника (в отличие от архитектора) в источниках той поры мы не находим. Но исследователей XX века этот факт не смущал, и благодаря их авторитету Джакомо (Джакопо, Яков) Феррари прочно вошел в отечественную историографию как зодчий и *одновременно* специалист по декоративным росписям, участвовавший в оформлении императорских и великокняжеских резиденций. Особую роль в закреплении такого взгляда сыграла монография В. Ф. Белявской — фундаментальная работа, в которой впервые проанализированы особенности творческой манеры *Феррари-живописца*⁴. Последу-

¹ Никишин-Голандский В. А. Загадки Думской башни // Гатчинский дворец в истории России. Конференция 1—3 декабря 2016 года приурочена к 150-летию Российского исторического общества и 250-летию Гатчинского дворца. СПб.: Свое издательство, 2016. С. 128, 130.

² Reimers H. St. Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts. Bd. 2. SPb.: Dienemann, 1805. S. 169; Reimers H. L'Académie Impériale des beaux-arts à St. Pétersbourg. SPb.: Henri de Reimers, 1807. P. 151.

³ Свиньин П. П. Достопамятности С.-Петербурга. СПб.: Тип. В. Плавильщикова, 1818. Ч. 3. С. 72; Пушкирев И. И. Описание С.-Петербурга. СПб.: Тип. Н. Греча, 1842. Ч. 4. С. 178.

⁴ Белявская В. Ф. Росписи русского классицизма. Л.; М. Искусство, 1940. С. 38, 40—41, 46—47, 109—110.

ющие поколения искусствоведов не считали нужным подвергать сомнению приведенные в книге данные, как-либо их дополнять или корректировать.

Однако с момента издания этого труда прошло уже более 80 лет. Сегодня мы имеем иную ситуацию. Во-первых, в книге Белявской, при всех ее достоинствах, с тех пор выявлен ряд неточностей¹. Во-вторых, заметно расширилось информационное поле, что побуждает к ревизии накопленных знаний. Стали доступны ранее неизвестные источники, в свете которых упомянутые противоречия выглядят особенно заметными. Эти материалы позволяют критически переосмыслить растиражированные представления и опровергнуть некоторые из них как явные мифы.

«Близкий Кваренги» архитектор?

Достоверных биографических данных о Джакомо Феррари (1747–1807)², которого в России величали Яковом Феррари или Феррарием, немного. В основном их можно почерпнуть из зарубежных публикаций, и сводятся они к следующему. Зодчий был уроженцем местечка Торрекьяра в провинции Парма и обучался в Пармской академии изящных искусств у известного архитектора и рисовальщика Э.-А. Петито — француза по происхождению, ученика знаменитого Ж.-Ж. Суффло. В конкурсе на проект перепланировки площади Святого Петра в Ватикане (1773), организованном названной академией, Феррари присудили первую премию. В 1775 году он стал преподавать в своей альма-матер, а еще через четыре года по инициативе президента академии, графа делла Торре Реццонико, был назначен директором Королевских строений (*Reali Fabbriche*)³.

В дальнейшем Феррари переезжает в Петербург и остается здесь до конца своих дней. Сведения об этом периоде его жизни разноречивы. Обычно можно прочесть, что Джакомо Феррари был выписан при участии Кваренги⁴, отчего его иногда даже называют «близким Кваренги архитектором» и

¹ Помимо настоящей статьи, см.: Антонов В. В. Живописцы — декораторы Скотти в России // Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX века. М.: Наука, 1979. С. 96, 99.

² Полный вариант имени Феррари — Джузеппе Джакомо (*Giuseppe Giacomo*). Иногда передается в варианте «Джакопо» (*Jacopo*).

³ Hager H. Impronte Berniniane nell'architettura e nella decorazione architettonica in Italia e nell'Europa // Le Bernin et l'Europe: Du baroque triomphant à l'âge romantique. Paris, 2002. P. 367–370; Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 11. S. 45; Lasagni R. Dizionario biografico dei Parmigiani. Parma: PPS, 1999. Vol. 2. P. 707.

⁴ См., например: Lo Gatto E. Gli artisti italiani in Russia. Milano: Libri Scheiwiller, 1991. Vol. 4. P. 96, 120; Белявская В. Ф. Росписи русского классицизма. С. 14, 110; Пфистер А. Доменико Жилярди между Италией и Москвой Александра I // От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. С. 407.

его «протеже»¹. В качестве даты его прибытия на берега Невы фигурирует 1792 или 1795, реже — 1783 год².

Как показал анализ, две основные версии восходят к одному-двум печатным источникам, которые настолько влиятельны, что специалисты относятся к ним некритично или невнимательно.

В случае с первой версией в таком качестве выступила монография В. И. Пилявского о Кваренги, выходившая на русском и итальянском языках. Исследователи, указывающие в качестве года прибытия архитектора 1792-й, добросовестно ссылаются на эту работу. Но при обращении к источнику оказывается, что дата вырвана из контекста и относится к другому мастеру. Пропитируем: «По приглашению Кваренги в Петербург прибыли итальянские художники-декораторы: в 1794 г. Джузеппе (Иосиф) Скотти (1749—1783), а в 1786 г. — его брат Карло Скотти (1746 — нач. XIX в.); в 1787 г. приехали Антонио делла Джакомо, Бертани, в 1792 г. — Пьетро Гонзаго (1751—1831), художники Джакомо Феррари (1747—1807), Джованни Биелла (проработал ряд лет, покинул в 1790 г. Россию, но через шесть лет вернулся)»³. Пожалуй, формулировка не самая удачная, но при внимательном чтении становится ясно: автор отнюдь *не имел в виду*, что *Феррари прибыл в Россию в 1792 году*, он лишь включил его в перечень *мастеров, приглашенных Кваренги* и работавших в области *декоративной живописи*. Насколько правомерны последние тезисы — отдельный вопрос. Пока зафиксируем, что дата проникла в литературу как результат неоправданной экстраполяции.

Куда более интересный казус связан со второй версией, которая восходит к упомянутому труду В. Ф. Белявской. Исследовательница сообщает, что Джакомо (Джакопо) Феррари был приглашен Кваренги в 1795 году, и ссылается на именной высочайший указ⁴. Действительно, 22 июля этого года помечен указ «о произведении из Кабинета [Ее Императорского Величества] выписанным чрез архитектора Гваренгия из Италии мастерам: живописному Феррарию [sic!] и фальшивого мрамора Фальчолию, каждому жалованья по тысяче рублей, и на квартиру по триста рублей в год, доколе они в службе находиться будут, и сверх того на проезд их до Санкт-Петербурга по сту червонных»⁵.

¹ Никишин-Голандский В. А. Загадки Думской башни. С. 128; Пилявский В. И. Джакомо Кваренги. Л.: Стройиздат, 1981. С. 83, 100.

² Показателен пример добротной академической работы, в которой указано, что Феррари работал в Петербурге с 1795 года, тогда как на другой странице того же исследования датой приезда назван 1783-й. См.: Антонов В. В. Живописцы — декораторы Скотти в России. С. 73, 99.

³ Пилявский В. И. Джакомо Кваренги. С. 83. Аналогично в итальянском издании. См.: Piljavsky V. Giacomo Quarenghi / A cura di S. Angelini. Bergamo, 1984. P. 74.

⁴ Белявская В. Ф. Росписи русского классицизма. С. 14, 110, 112.

⁵ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3910. Л. 143—143 об.

Нет сомнений, что летом 1795 года названный *живописец* только недавно прибыл в Петербург и был принят на службу в Кабинет. С другой стороны, как следует из вновь выявленных архивных материалов¹, в 1792—1795 годах *архитектор* Феррари уже активно трудился на постройках для лютеранской церкви: по его проекту и под его наблюдением на Большой Конюшенной улице в эти годы возводился доходный дом с флигелем и надворными службами. Кроме того, *архитектор Яков (Якоб) Феррари (Феррарий)* упоминается в ряде источников конца XVIII — начала XIX века как душеприказчик петербургского каменных дел мастера Микеле (Михаила Антоновича) Къезы (Кезы)². Последний умер в августе 1793 года, а завещание было составлено в июле³. Собственноручную подпись архитектора Феррари («*Giacomo Ferrari*») можно найти в документах 1793—1795 годов, относящихся к управлению наследством покойного Къезы⁴.

Вполне вероятно, что архитектор прибыл в Россию даже не в 1790-х, а десятилетием раньше. В связи с этой (третьей) версией имеет смысл процитировать малоизвестное письмо библиотекаря при пармском дворе П. М. Пачиоди, отправленное князю А. Б. Куракину в марте 1783 года: «Пармская академия изящных искусств имеет честь направить [ко двору] Императрицы и Самодержицы Всероссийской еще одного из своих воспитанников по части архитектуры, г-на Феррари, каковой на днях отбывает в Петербург. Зная тонкий вкус Вашего Высокопревосходительства в искусствах, как равно и в науках, покорнейше прошу Вас удостоить сего молодого художника, наделенного большими талантами и примерной честностью, Вашим покровительством»⁵.

Идет ли речь об интересующем нас Джакомо Феррари? Других архитекторов — питомцев Пармской академии с такой фамилией в этот период мы не знаем (кандидатуры Евангелиста и Доннино Феррари отпадают⁶). Прав-

¹ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 37. Л. 460, 462 об. — 467, 471—472, 476, 479; Д. 50. Л. 81—83, 86 об., 92; КГИОП. Ф. 133. Н-52/2 (*Таубер В. А.* Церковь Петра и Павла: историко-архитектурная справка. 1940). С. 86—89.

² РГИА. Ф. 470. Оп. 4. Внутр. оп. 101/535. Д. 100. Л. 8; РГИА. Ф. 1398. Оп. 1 Д. 4225. Л. 11; РГИА. Ф. 487. Оп. 15. 1795 г. Д. 187. Л. 1; ЦГИА. Ф. 757. Оп. 1. Д. 966. Л. 78, 80; Прибавление к Санктпетербургским ведомостям. 1798. 31 декаб. № 105. С. 126; Санктпетербургские ведомости. 1803. 13 янв. № 4. С. 62.

³ РГИА. Ф. 470. Оп. 4. Внутр. оп. 101/535. Д. 100. Л. 3, 7—8.

⁴ ЦГИА. Ф. 757. Оп. 1. Д. 966. Л. 80 (ноябрь 1793 года); РГИА. Ф. 487. Оп. 15. 1795 г. Д. 187. Л. 1 (март 1795 года).

⁵ Из архива князя Федора Алексеевича Куракина // Старина и новизна. М.: Синодальная тип., 1911. Т. 14. С. 161. Оригинал по-французски.

⁶ Пармский архитектор Доннино Феррари на момент написания письма был уже состоявшимся профессионалом. Евангелиста Феррари (брат «петербургского» Джакомо) — архитектор, обучавшийся в Пармской академии, скончался в 1779 году. Ни тот, ни другой с Россией никак не связаны. См.: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Bd. 11. S. 446, 448. (О другом брате Джакомо Феррари, каменщике, см. примечание ниже.)

да, Джакомо на момент написания письма исполнилось уже 35 лет: едва ли его можно назвать «молодым». Но вполне исключать этого нельзя, тем более что самому Пачиоди к тому времени было за семьдесят. Сравнительно недавно установлено, что как раз в 1783 году некий «Феррари из Пармы» был привлечен к строительству нового здания Конюшенного двора в Петербурге¹ под началом своего земляка Тромбара². Впрочем, нельзя с полной уверенностью утверждать, что это именно Джакомо Феррари — будущий строитель Думской башни. Данный сюжет требует дополнительного изучения³.

Ясно одно: к середине 1795 года архитектор Джакомо Феррари уже *несколько лет* находился в Петербурге и никак не мог быть вызван Кваренги из Италии. Как соотнести противоречащие друг другу, но подтвержденные документами факты? Напрашивается вывод, что этот зодчий и его однофамилец художник, о котором пишет В. Ф. Белявская, — не одно и то же лицо.

Художник-декоратор из Кремоны

Прояснить вопрос нам помогла корреспонденция Джакомо Кваренги — ценный и пока малоизученный источник, позволяющий сделать неожиданные открытия. Осенью 1794 года придворный архитектор пишет своему другу и земляку Дж. Бельтрамелли⁴ в Бергамо и просит прислать в Петербург двух мастеров: художника-декоратора и мастера по скальоле (искусственному мрамору)⁵. Кандидатуры должны обладать подходящими качествами: «По-

¹ Антонов В. В. Петербург неизвестный, забытый, знакомый. М.: Центрполиграф; СПб.: МиМ Дельта, 2007. С. 61; Koršunova M. L'architetto Giacomo Trombara in Russia // Giacomo Quarenghi e il suo tempo: atti del convegno. Bergamo: Moretti & Vitali, 1995. P. 83.

² Уроженец Пармы Джакомо (Яков) Тромбара (1742/1750—1811) — ученик Петито. В 1773 году получил вторую премию по классу архитектуры на конкурсе Пармской академии (первая, как сказано, досталась Феррари). На русскую службу Тромбара поступил вместе с Кваренги в 1779 году. См.: Документы, связанные с приездом в Россию в 1779 г. Джакомо Кваренги и Джакомо Тромбары // От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. С. 62—75; Антонов В. В. Несчастливая судьба зодчего Дж. Тромбара // В тени «больших стилей». Материалы VIII Царскосельской научной конференции. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2002. С. 291—297.

³ Дело осложняется тем, что в Петербурге вместе с Феррари работал его брат — каменщик. Данный факт был установлен нами только недавно при работе в архивах (ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 37. Л. 479, 490; Д. 50. Л. 88 об., 94). В печатных источниках этот человек не упоминается и, видимо, академического образования не имел. В свете этих сведений отождествление прибывшего в 1783 году пармезанца с Джакомо Феррари представляется скоропалительным. Ср.: Антонов В. В. Петербург неизвестный, забытый, знакомый. С. 61; Кириков Б. М. Золотой треугольник Петербурга. М.: Центрполиграф; СПб.: Русская тройка, 2017. С. 85, 201.

⁴ Джузеппе Бельтрамелли (1734—1816) — литератор и коллекционер из Бергамо.

⁵ Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo: Lettere e altri scritti / A cura di V. Zanella. Venezia: Albrizzi, 1988. P. 296.

вторяю, что... для меня в сих важнее не знания, но добрый нрав (*la bontà del carattere*)»¹. Помимо нравственного облика и квалификации, существовал и третий критерий, о котором прекрасно знал Бельтрамелли: желательно, чтобы оба были из Бергамо². Кваренги всегда предпочитал иметь дело с земляками.

Архитектор хочет видеть обоих в Петербурге не позднее апреля следующего года, ибо «к работам надлежит приступить как можно скорее». Речь, как становится ясно из дальнейшей переписки, идет о внутренней отделке Александровского дворца в Царском Селе.

Выполнение поручения несколько затянулось. 30 мая 1795 года Бельтрамелли сообщает, что мастера наконец найдены и уже находятся на пути в Россию³. Оба были представлены адмиралу Литта, который «любезно их принял и пообещал свою рекомендацию, заверив, что и сам в скором времени отправится в Петербург»⁴. Имени мастера по скальоле автор письма не называет, только лестно отзывается о его качествах, подчеркивая, что он «наш, бергамасец»⁵ и учился у А. Болла⁶. А вот подходящего декоратора в Бергамо и окрестностях не нашлось, и выбор Бельтрамелли пал на «синьора Феррари из Кремоны»⁷ (курсив мой. — А. Л.).

Вот какую характеристику он дает этому мастеру: «[Феррари] с большим вкусом исполняет орнаментальные росписи и хорошо их отделяет, умело применяя колорит и употребляя свой особенный способ придания рельефности... Он почти что наш, бергамасец, и уж наверно не станет вступать в со-

¹ Кваренги вообще придавал большое значение не только профессиональным, но и личным качествам своих помощников. В одном из писем миланскому скульптору Джузеппе Франки зодчий указывал: «Но все выбранные вами художники должны быть не только хорошими мастерами своего дела, но и иметь примерное поведение» (*Пилявский В. И. Джакомо Кваренги. С. 82*).

² *Navone N.* «Tutti questi Capo Maestri Luganesi»: costruttori «ticinesi» nei cantieri della Russia imperiale // *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*. T. 119, № 2. 2007. P. 414.

³ *Signor Giacomo riveritissimo: quarantotto lettere a Giacomo Quarenghi conservate nella Biblioteca nazionale russa di San Pietroburgo / A cura di V. Zanella e G. Colmuto Zanella. Bergamo: Centro studi Valle Imagna, 2017. P. 77–78; ОР РНБ. Ф. 977. Ед. хр. 2.*

⁴ Как известно, Юлий Помпеевич (Джулио Ренато) Литта в 1795 году вернулся в Петербург для переговоров о возвращении Мальтийскому ордену доходов от Острожского приорства, вошедшего в состав России после раздела Речи Посполитой.

⁵ *Signor Giacomo riveritissimo. P. 78.*

⁶ Антонио Болла (Болло) служил в Петербурге под началом Кваренги в 1784–1794 годах. См.: *Николаева М. В.* Организация строительства в России в последней трети XVIII в. и вклад итальянских и тичинских архитекторов // *От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма*. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. С. 455; *Signor Giacomo riveritissimo. P. 81; РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3899. Л. 263, 264.*

⁷ *Signor Giacomo riveritissimo. P. 77.*

юз с теми, с кем не подобает¹. Он также с замечательным вкусом и верностью пишет виды. По правде сказать, фигуры, которые он любит вводить [в свои сцены], ему не слишком удаются, но этого ведь от него и не ждут. Характер его давно и тщательно испытан и признан превосходным. Он человек благородный, с весьма порядочными манерами; одним словом, я считаю его достойным Вашего радушного приема и помощи»².

Маршрут итальянцев пролегал через Милан (где они получили деньги на дорогу и, вероятно, встретились со старшей дочерью Кваренги) и Вену³. С собой они везли несколько новинок, которые попросил передать другу в Петербург Бельтрамелли, в том числе книгу Ф. М. Тасси «Жизнеописания художников, скульпторов и архитекторов Бергамо».

В послании от 12 июля 1795 года Кваренги благодарит Бельтрамелли: «Вчера наконец прибыли направленные Вами живописец Феррари и мастер фальшивого мрамора. Судя по их облику и беседам, которые я с ними имел, а равно полученным мною донесениям и похвальным о них отзывам, у меня есть все основания быть в высшей степени довольным, и я могу только поздравить себя, что Вы с такой любовью, пунктуальностью и благоразумием исполнили мое поручение»⁴.

Материалы переписки подтверждаются официальной документацией из дел Кабинета. В своем рапорте от 17 июля 1795 года Кваренги указывает, что живописные работы в Александровском дворце обойдутся в 7000 рублей, а главными исполнителями будут «художники де ла Джакомо и Феррари (*le peintre de la Giacoma et le peintre Ferrari*)», причем последний «прибыл пять дней назад»⁵.

Кваренги рассчитывал найти в лице Феррари «трудолюбивого и честного художника»⁶, но тот его разочаровал. В письме от 22 апреля 1796 года⁷ к Паолине Гризмонди⁸ — графиня была лично знакома с Феррари⁹ и интересовалась, какое впечатление тот произвел, — зодчий довольно резко критикует кремонца. По его словам, последний явился в Россию с притязаниями, «много пре-

¹ Реплика связана с опасениями Кваренги, не одобрявшего соплеменников, которые ради защиты своих интересов заключали «альянсы» и интриговали. См.: Navone N. «Tutti questi Caro Maestri»... P. 414.

² Signor Giacomo riveritissimo. P. 77–78.

³ Signor Giacomo riveritissimo. P. 77–78, 81; Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo... P. 304.

⁴ Giacomo Quarenghi architetto. P. 304.

⁵ РГАДА. Ф. 14. Оп. 1. Д. 52, ч. VI. Л. 229.

⁶ Giacomo Quarenghi architetto. P. 307.

⁷ Ibid. P. 306.

⁸ Графиня Паолина Секко Суардо Гризмонди (1746–1801) — поэтесса из Бергамо, известная под псевдонимом Лесбия Сидония, корреспондент и подруга Кваренги.

⁹ Signor Giacomo riveritissimo. P. 78.

восходящими как его талант, так и его положение», а убедившись в тщетности своих ожиданий, «стал винить в этом не себя... а тех, которые заняты на новом строительстве и заслужили похвалу... своим усердием и талантом»¹. Кваренги сетует, что друг не смог найти ему уроженца Бергамо, как в случае с мастером по скальоле (каковым он чрезвычайно доволен)². Феррари доставляет массу проблем. Он хочет быть единоличным исполнителем, но при этом не знает ни слова по-русски и не разбирается в «качестве стен и красок» и не понимает «тысячи других вещей, для постижения которых требуется время и большая практика»³. Придется переделывать за него «более половины» работы⁴.

В том же письме Кваренги говорит о художнике, который был «товарищем» Феррари на этом заказе. Очевидно, имеется в виду вышеупомянутый Антонио де ла Джакома (делла Джакомо)⁵ — мастер орнамента, служивший в России с 1787 года. Именно он наряду с Феррари занимался отделкой интерьеров великокняжеской царскосельской резиденции, что подтверждается как уже процитированным, так и другими документами⁶. По словам Кваренги, новоприбывший не проявил к своему коллеге никакой симпатии, а, напротив, взъелся на него, заявив, что Кваренги слишком благоволит своему «другу» и неоправданно доверяет ему львиную долю работы⁷.

У кременца, заключает архитектор, «либо злое сердце, либо, что более вероятно, он несколько не в себе (*la sua testa sia un peu dérangé*)»⁸.

Трудно судить, насколько справедливы эти упреки. Не секрет, что Кваренги был человек скупой на похвалу, требовательный к себе и другим, отчего не раз конфликтовал с исполнителями⁹. Впрочем, в конце письма он выражает

¹ Giacomo Quarenghi architetto. P. 306.

² Ibid. P. 307.

³ Ibid. P. 306.

⁴ Ibid. P. 305. В письме сказано, что Кваренги надеется закончить работы «в следующем месяце». Как известно, внутренняя отделка дворца была завершена как раз весной 1796 года (см.: Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. Л.: Искусство, 1964. С. 102).

⁵ Полное имя — *Giovanni Antonio Della Giacoma (De La Giacoma)*. См., например, его счет на добавочные работы по Александровскому дворцу: РГИА. Ф. 468. Оп. 37. Д. 345. Л. 11.

⁶ РГАДА. Ф. 14. Оп. 1. Д. 52, ч. VI. Л. 229; РГИА. Ф. 468. Оп. 37. Д. 345. Л. 9, 11; РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3, ч. 109. Д. 53538. Л. 4 об. (в счете Кваренги от 5 января 1797 года указаны «12 поездок живописцев дела Джакомы и Феррари... тройкою в карете [из С. Петербурга в Царское Село]»).

⁷ Giacomo Quarenghi architetto. P. 306.

⁸ Ibid.

⁹ *Малиновский К. В.* Тессинские архитекторы и мастера в Санкт-Петербурге. XVIII — первая половина XIX века. СПб.: Левша, 2019. С. 213; *Навоне Н.* Между дворцами и стройками. Тичинские архитекторы и строители в неоклассической России // От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. С. 431; *Николаева М. В.* Организация строительства в России в последней трети XVIII в. и вклад итальянских и тичинских архитекторов. С. 455.

надежду, что когда Феррари лучше узнает страну, то «изменится»¹. Что же касается де ла Джакома, то известно, что Кваренги действительно его выделял и шутя величал «лучшей мебелью своего дома»².

Архивными материалами подтверждается, что как раз к маю 1796 года «живописец Феррари, выписанный архитектором Гваренгием», окончил свою часть работ в Александровском дворце³. Более Кваренги употреблять его не стал, и Феррари был «отдан им архитектору Старову для таковых же работ в бывшем Шепелевском доме»⁴. Это лишний раз свидетельствует о том, что Кваренги остался недоволен Феррари и не желал с ним сотрудничать впредь⁵.

Как видим, корреспонденция Кваренги выявляет целый ряд ранее неизвестных фактов. При сопоставлении этих сведений с датой и текстом процитированного выше указа становится ясно, что речь идет об одном и том же мастере, который, во-первых, позиционируется исключительно как *живописец*, а во-вторых, родом не из Пармы, а из Кремоны.

Итак, мастер орнаментальных росписей прибыл в Петербург 11 июля 1795 года и вскоре был официально принят на русскую службу. В переписке, указе и документах, связанных с работами в Александровском дворце, не названо его *полное имя*. Несмотря на это, *все* современные русскоязычные специалисты⁶ вслед за В. Ф. Белявской⁷ автоматически добавляют к фамилии художника инициалы «Д.», «Дж.» или имя «Джакомо», отождествляя кременца с пармезанцем.

Недоразумения проистекают из того, что отечественная историография иного Феррари, кроме Джакомо, не знает. Более плодотворным оказывается обращение к зарубежным источникам.

¹ Giacomo Quarenghi architetto. P. 307.

² Антонов В. В. Живописцы — декораторы Скотти в России. С. 73.

³ РГАДА. Ф. 1239. Оп 3, ч. 109. Д. 53513. Л. 13.

⁴ РГАДА. Ф. 1239. Оп 3, ч. 109. Д. 53513. Л. 13. Заметим, что до сих пор имя Феррари в литературе, относящейся к Шепелевскому дому, не упоминалось, как не было известно и о его сотрудничестве с И. Е. Старовым. Ныне на месте этого здания находится Новый Эрмитаж.

⁵ Примечательно, что в одном из документов (предположительно 1796 года) Кваренги просит Кабинет жалованье «живописцу Феррари» и ряду других мастеров без его рапорта не выдавать, дабы он «в состоянии был принудить их к исполнению их должности». См.: РГАДА. Ф. 1239. Оп 3, ч. 109. Д. 53513. Л. 14.

⁶ См., например: Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. С. 102; Пилявский В. И. Джакомо Кваренги. С. 77; Антонов В. В. Живописцы — декораторы Скотти в России. С. 77; Тарановская М. З. Архитектура театров Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1988. С. 47; Богдан В. Т. Из истории росписей Таврического дворца // Третьяковская галерея. 2014. № 4. С. 40—51.

⁷ Сама Белявская, возможно, отталкивалась от работ Н. П. Собко, который первым (?) из отечественных исследователей отождествил архитектора Феррари с автором росписей в Стрельнинском дворце. См.: Русский биографический словарь. С. 55—56; ОР РНБ. Ф. 708. Д. 661. Л. 48—51.

Пытаясь «напасть на след» кремонского декоратора с такой фамилией, работавшего в Петербурге на рубеже XVIII—XIX веков, убеждаемся, что подходящая кандидатура всего одна: Франческо Феррари (*Francesco Ferrari*). Согласно итальянскому справочнику 1827 года и ряду более поздних свидетельств, мастер происходил из местечка Казальмаджоре под Кремоной и учился в школе живописи и рисунка аббата Кьоцци (*F. A. Chiozzi*; 1730—1785), где специализировался на искусстве орнамента. Переселившись затем в Кремону, он продолжил образование в мастерской художника-декоратора Манфредини, а «незадолго до 1796 года» уехал в Россию¹.

Известно, что в 1786 году художник оформил кабинет в кремонском особняке Риццола (*Tucenghi Basalari Rizzola Parazzoli*)², выполнив «помпеянские» росписи в технике энкаустики³, о чем оставил соответствующую надпись⁴. Видимо, он также участвовал в отделке апартаментов во дворце Видони⁵ (*Vidoni-Archinto-Pagliari*)⁶ и особняке Феррарони (*Ferraroni*)⁷. Все эти росписи сохранились.

В Кремоне Феррари проявил себя еще и как театральный декоратор, выступив сценографом оперных постановок «Мезенций, царь Этрурии» и «Олимпиада» (1783), «Похищенная крестьянка», «Александр в Индии» и «Артакеркс» (1786), «Ариарат» и «Катон в Утике» (1787)⁸.

Годы жизни художника Феррари неизвестны, но очевидно, что на русскую службу он поступил вполне зрелым мастером с богатым опытом в сфере орнаментальной живописи. Современная исследовательница Л. Аццолини называет его «замечательным орнаменталистом, квадратуристом и сценографом»⁹.

¹ *Grasselli G.* Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi. Milano: Manini, 1827. P. 123—124. См. также: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Bd. 11. S. 449; *Azzolini L.* Palazzi e case nobiliari: l'Ottocento a Cremona. Cinisello Balsamo: Silvana, 2001. P. 80, 82; *Biffi G.* Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi // *Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona*. Vol. 39. 1988. № 2. Cremona, 1989. P. 331, 333.

² Современный адрес: Via Plasio, 9 (Cremona).

³ *Biffi G.* Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi. P. 333.

⁴ «*Deperditam pingendi artem ductili cera a Plinio memoratam simulque picturas cera punicea lucidi super induendi ad aeternitatem Cremonae restituere feliciter contendit Franciscus Ferrarius An. MDCCLXXXVI*» («Франциск Феррарий стремится успешно возродить в Кремоне утраченное искусство живописи расплавленным воском, упомянутое у Плиния, и восстановить картины, нанося поверх прозрачный пунийский воск для вечной сохранности. Год 1786»).

⁵ Современный адрес: Via Manzoni, 2 (Cremona).

⁶ *Grasselli G.* Abecedario biografico dei pittori... P. 123; *Azzolini L.* Palazzi del Cinquecento a Cremona. Cremona: Turris, 1996. P. 72; *Biffi G.* Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi. P. 333.

⁷ Современный адрес: Via Gerolamo da Cremona, 48 (Cremona).

⁸ *Grasselli G.* Abecedario biografico dei pittori... P. 124; *Liborio F. M.* Scene della Provincia di Cremona. Cremona, 2022. P. 2, 6, 7, 18, 53, 58, 78.

⁹ *Azzolini L.* Palazzi e case nobiliari. P. 80.

Параллельные судьбы: пармезанец vs кременец

Фамилия Феррари также встречается в источниках, связанных с профессиональным становлением Доменико Жилярди (1785–1845)¹. В марте 1799 года отец будущего зодчего посылает сына в Петербург «учиться на художника, ибо нашел у него легкость к рисованию пейзажей», а в качестве наставника выбрал «некоего Ферари [sic!]... который, как меня заверили, очень хорош»². Последующая переписка напрямую не проясняет, о каком именно Феррари идет речь. Отечественные искусствоведы уверенно добавляют к фамилии имя — Джакомо, и только швейцарский историк Н. Навоне высказывает резонное предположение³, что юного Доменико, скорее всего, учил тот самый декоратор из Кремоны, который, по отзыву Бельтрамелли, отменно «писал виды». Впрочем, педагогом этот Феррари оказался, судя по всему, посредственным⁴.

Что касается пармезанца, то как раз в первой половине 1799 года *Яков Михайлович Феррарий*, занявший к тому времени должность старшего архитектора Конторы городских строений⁵, приступает к работам, связанным с перестройкой ратгауза и возведением башни, известной сегодня как Думская. Одновременно он возобновляет сотрудничество с советом Петрикирхе: ему поручают надстройку здания Петришуле⁶. На обоих объектах он, как и в случае с домом на Большой Конюшенной, не только составляет проект, но и руководит строительством⁷. Судя по всему, этим его архитектурная практика не ограничивалась, хотя на этот счет пока мало сведений. Большой интерес представляет обнаруженный нами чертеж нереализованного проекта

¹ *Пфистер А.* Доменико Жилярди между Италией и Москвой *Александра I.* С. 400; *Angelini P. et al.* Architetti neoclassici italiani e ticinesi fra Neva e Moscovia. Mendrisio-Venezia: Edizioni dell'Accademia di architettura — Fondazione Giorgio Cini, 2001. P. 19, 24.

² *Navone N.* Costruire per gli zar. Architetti ticinesi in Russia, 1700–1850. Bellinzona: Ed. Casagrande, 2010. P. 85.

³ *Ibid.*

⁴ В письме от 2 февраля 1800 года Дж. Б. Жилярди сообщает о сыне: «Обучение у синьора Феррари не дало ему [Доменико] почти ничего нового для преуспевания в искусстве, и тогда синьор Порта любезно согласился взять это на себя и давал ему уроки полгода, а затем передал его умелому живописцу Карло Скотти, у которого он ныне и занимается» (*Ehret J.* Domenico Gilardi von Montagnola. Ein Wiedererbauer Moskaus nach dem Brande von 1812 // *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte.* 1954. Bd. 15, H. 1. S. 34). Учеником последнего молодой Жилярди оставался до возвращения в Москву в конце 1802 года.

⁵ ЦГИА СПб. Ф. 486. Оп. 1. Д. 3. Л. 80; Санктпетербургский адрес календарь. СПб.: Имп. Академия наук, 1801. С. 106.

⁶ ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 37. Л. 535, 536, 538.

⁷ КГИОП. Ф. 133. Н-52/2 (*Таубер В. А.* Церковь Петра и Павла). С. 90; ЦГИА СПб. Ф. 486. Оп. 1. Д. 3. Л. 157; ЦГИА СПб. Ф. 754. Оп. 2. Д. 2. Л. 126; *Никишин-Голандский В. А.* Дело о построении градской башни. Год, другой, третий. С. 70–71.

сухопутного госпиталя в Выборгской части с собственноручной подписью зодчего: «*Giacomo Ferrari, architetto*»¹ (без даты).

Возвращаясь к кремонскому Феррари, стоит отметить, что его участие во внутренней отделке Александровского дворца² можно теперь считать установленным фактом³. В дальнейшем живописец под этой фамилией упоминается в документах, касающихся работ в Таврическом дворце (1802—1803) и Большом дворце в Стрельне (1804). В первом случае кисти Феррари принадлежали росписи, украшавшие театр⁴ и ряд других помещений⁵, во втором им было выполнено оформление Военного зала и, вероятно, примыкающих к нему комнат⁶.

Приведением Таврического дворца «в первобытное состояние» руководил Луиджи Руска, под началом которого трудилась команда живописцев в составе Ф. А. Щербакова, Пьетро и Джованни Батиста (Ивана Карловича) Скотти и Феррари⁷. Архивные дела сохранили сведения о выплатах Феррари за период с осени 1802 по весну 1803 года⁸. Если мы обратимся к текстам оригинальных рапортов, то опять же не найдем ни имени, ни инициалов. Всюду фигурирует лишь живописный мастер *Ферарий*⁹, тогда как его коллеги названы полностью: Иван и Петр Скотий, Федот Щербаков. Аналогичную картину дают документы, относящиеся к отделке Стрельнинского дворца (весна — осень 1804 года)¹⁰, где проектом вновь руководил Руска.

¹ ГМИ СПб. Инв. №-I-A-667 и ГМИ СПб. Инв. №-I-A-668.

² Росписи не сохранились.

³ Теперь становится ясно, что встречающиеся в современной литературе предположения, будто Кваренги помог Феррари получить заказ на постройку Думской башни после того, как они сотрудничали на отделке Александровского дворца, не имеют под собой оснований. В одном и другом случае работало два разных человека.

⁴ *Белявская В. Ф.* Росписи русского классицизма. С. 38, 46—48, 114. Интерьер театра уничтожен при переделке под библиотеку Государственной думы в 1907 году. Снятые с перекрытий и стен театра и других помещений Таврического дворца фрагменты росписей хранятся в собрании в НИМ РАХ. Фотофиксацию см. в: *Лукомский Г. К.* Старинные театры С.-Петербурга // Столица и усадьба. 1914. № 7. С. 10—11; *Грбарь И. Э.* История русского искусства. М.: И. Кнебель, [1912]. Т. 3. С. 477; *Белявская В. Ф.* Росписи русского классицизма. С. 39, 43, 45.

⁵ *Белявская В. Ф.* Росписи русского классицизма. С. 40, 41, 50, 53; *Антонов В. В.* Живописцы — декораторы Скотти в России. С. 77.

⁶ Русский биографический словарь. С. 55—56; *Белявская В. Ф.* Росписи русского классицизма. С. 40—41. Интерьеры дворца в Стрельне утрачены. В ХХI веке частично воссозданы.

⁷ *Белявская В. Ф.* Росписи русского классицизма. С. 38; *Антонов В. В.* Живописцы — декораторы Скотти в России. С. 77.

⁸ РГИА. Ф. 470. Оп. 2. Внутр. оп. 133/567. Д. 3. Л. 157—159; Д. 4. Л. 46—49; РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 912. Л. 102; РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 914. Л. 188.

⁹ Так (с одной «р») — в подавляющем большинстве выявленных нами русскоязычных архивных материалов. В книгах Свинына и Пушкарева дается двойное «р». В письмах Кваренги и Бельграмелли использовано написание Ferrarì, в письме Жилярди — Ferarì.

¹⁰ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 927. Л. 50; Д. 931. Л. 32; Д. 933. Л. 110.

Несмотря на отсутствие полного имени мастера, им почти наверняка был Франческо Феррари. Какими аргументами это можно подкрепить?

Во-первых, Яков Феррари в эти годы был по-прежнему занят на строительстве башни и ратгауза. Теперь он числился старшим архитектором в штате Городской думы¹ и едва ли мог параллельно привлекаться к живописным работам для нужд Гоф-интендантской конторы. О кременце же нам доподлинно известно, что он состоял на службе в придворном ведомстве как декоратор². Нельзя не вспомнить и о богатом опыте Франческо как сценографа: более чем логично было доверить ему оформление театра Таврического дворца.

Во-вторых, современники (в отличие от позднейших авторов) либо говорят о живописце Феррари, умалчивая о его архитектурных опытах, либо характеризуют его сугубо как зодчего, строителя Думской башни. Это лишний раз подтверждает, что речь идет о двух разных лицах.

В-третьих, случайно или нет, но *ни в одном* документе с упоминанием живописца Феррари не фигурирует даже его инициала (только фамилия и род занятий), между тем как в рукописных и печатных источниках того же времени, относящихся к его однофамильцу-архитектору³, обычно присутствует *полное имя, а иногда и отчество*. В целом складывается впечатление, что архитектор «обрусел» и не воспринимался в Петербурге как чужеземец. Другое дело художник: в одном из документов 1804 года, связанных с работами в Стрельне, о Феррари прямо говорится как об *итальянце*⁴.

Наконец, несмотря на скудость материала, при сравнении росписей Франческо Феррари в особняках Кремоны и помещениях двух названных дворцов нельзя не заметить ряд сходных черт. Мы видим ту же праздничную цветовую гамму, ту же любовь к причудливым мифологическим существам и гротескам, известного рода кокетливость и озорную живость⁵. Все это может косвенно свидетельствовать о руке одного и того же мастера. Примечательна также некоторая наивность и однотипность в изображении фигур (вспомним слова Бельтрамелли о специфике дарования кременца).

¹ Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве. СПб.: Имп. Академия наук, 1803. С. 260; Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве. СПб.: Имп. Академия наук, 1804. С. 275. Архитектор Феррари занимал эту должность как минимум до середины 1806 года (см.: ЦГИА СПб. Ф. 754. Оп. 2. Д. 2. Л. 132), а вероятнее всего, до самой смерти.

² Контракт с живописцем Феррари, судя по тексту указа (1795), был заключен не на 3 года (обычная тогдашняя практика), а бессрочно.

³ Ло Гатто считает, что они были еще и родственниками, но документами это не подтверждается, как и предположение о том, что в Стрельне оба Феррари работали вместе (*Lo Gatto E. Gli artisti italiani in Russia. Vol. 4. P. 96, 120; Azzolini L. Palazzi e case nobiliari. P. 80*).

⁴ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 933. Л. 110.

⁵ Подробнее об авторской манере живописца Феррари см.: *Белявская В. Ф. Росписи русского классицизма. С. 40—41, 46—48, 110; Демичева Н. Н. Росписи Таврического дворца // Ленинградская панорама. 1988. № 3. С. 33—34. Ср. с анализом росписей в Кремоне: Azzolini L. Palazzi e case nobiliari. P. 79, 82.*

Если наше предположение верно, то Франческо Феррари как минимум трижды привлекался к важным казенным заказам в столице и пригородах¹, работая бок о бок с крупнейшими мастерами своего времени. Этот факт, наряду с известными образцами его живописи (как на родине, так и в России), заслужившими высокую оценку специалистов, указывает на достаточный уровень квалификации и заставляет предположить определенную предвзятость Кваренги.

В дальнейшем следы Франческо Феррари теряются. Удалось ли ему «лучше узнать» страну? Освоить русский язык? Сопутствовало ли ему признание? Во всяком случае, на родину он не вернулся, хотя в Италии у него остались жена и дочь². О судьбе его однофамильца-архитектора у нас больше сведений. Судьба эта трагична. На полях документа, составленного в начале XIX века секретарем Петрикирхе, была сделана приписка: «покончил самоубийством»³. По официальной версии, причиной гибели стал несчастный случай. В книге Г. Реймерса, изданной в 1807 году, сказано: «Г-н Феррари имел несчастье выпасть из дома, где работал, и недавно скончался в результате этого падения»⁴. В метрической книге католического прихода Святой Екаторины была зафиксирована дата смерти Якова Феррари: 1 мая 1807 года⁵.

Заключение

Главный вывод по итогам исследования очевиден: в отечественном искусствоведении по недоразумению было создано мифическое собирательное лицо по фамилии Феррари. Теперь мы можем с уверенностью говорить о том, что в российской столице на рубеже XVIII—XIX веков параллельно трудились два итальянских мастера-однофамильца.

Архитектор Джакомо Феррари из Пармы, построивший Думскую башню, работал в Петербурге как минимум с 1792 года, и его деятельность, вопреки

¹ Если не считать бывшего Шепелевского дома. Установлен также факт работы живописца Феррари в усадьбе Останкино (1796—1797). См.: История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря и др. М.: Изд. Академии наук СССР. Т. 7. 1961. С. 314; *Елизарова Н. А.* Останкино. М.: Искусство, 1966. С. 29; *Рапопорт В. Л. и др.* Кусково. Останкино. Архангельское. М.: Искусство, 1981. С. 88.

² *Grasselli G.* Abecedario biografico dei pittori... P. 124; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.* Bd. 11. S. 449.

³ Документ до нас не дошел. В 1938 году с ним работал В. А. Таубер (см.: КГИОП. Ф. 133. Н-52/2. С. 91).

⁴ *Reimers H.* L'Académie Impériale des beaux-arts à St. Pétersbourg. P. 151.

⁵ Книга не сохранилась, но на эту запись ссылаются все исследователи (ОР РНБ. Ф. 708. Д. 661. Л. 51; *Белявская В. Ф.* Росписи русского классицизма. С. 119; Русский биографический словарь. С. 56). См. также о разбирательствах совета Петрикирхе с наследниками зодчего после его смерти: ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп. 1. Д. 60. Л. 207, 220, 245.

устоявшемуся мнению, никак не была связана с Кваренги. Что касается кремонского художника-декоратора Франческо Феррари, то он был приглашен в Россию в 1795 году по инициативе Кваренги, однако их отношения, судя по всему, не сложились. Нам удалось бесспорно установить, что в оформлении покоев Александровского дворца участвовал именно кремонский Феррари. Вероятнее всего, ему же, а не пармезанцу, принадлежали росписи в интерьерах Таврического и Стрельнинского дворцов.

Новонайденные сведения и критический анализ источников позволили не только найти объяснения противоречиям и пробелам, присутствующим в научной литературе, но и уточнить важные аспекты биографии двух незаурядных представителей русского классицизма. Более полно восстановить их жизненный и творческий путь еще предстоит.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГМИ — Государственный музей истории Санкт-Петербурга.

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.

РГАДА — Российский государственный архив древних актов.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов В. В. Живописцы — декораторы Скотти в России // Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX века. М.: Наука, 1979. С. 69–107.
2. Антонов В. В. Несчастливая судьба зодчего Дж. Тромбара // В тени «больших стилей». Материалы VIII Царскосельской научной конференции. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2002. С. 291–297.
3. Антонов В. В. Петербург неизвестный, забытый, знакомый. М.: Центрполиграф; СПб.: МиМ Дельта, 2007. 318 с.
4. Беляевская В. Ф. Росписи русского классицизма. Л.; М.: Искусство, 1940. 120 с.
5. Берар Е. Символика гражданской власти, или История петербургской ратуши // Звезда. 2003. № 5. С. 174–181.
6. Богдан В. Т. Из истории росписей Таврического дворца // Третьяковская галерея. 2014. № 4. С. 40–51.
7. Грабарь И. Э. История русского искусства. М.: И. Кнебель, [1912]. Т. 3. 584 с.
8. Демичева Н. Н. Росписи Таврического дворца // Ленинградская панорама. 1988. № 3. С. 33–35.
9. Документы, связанные с приездом в Россию в 1779 г. Джакомо Кваренги и Джакомо Тромбары // От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. С. 62–75.
10. Елизарова Н. А. Останкино. М.: Искусство, 1966. 127 с.
11. Зодчие Санкт-Петербурга: XIX — начало XX века / Сост. В. Г. Исаченко. СПб.: Лениздат, 1998. 1070 с.

12. Из архива князя Федора Алексеевича Куракина // Старина и новизна. М.: Синодальная тип., 1911. Т. 14. 570 с.
13. История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря и др. М.: Изд. Академии наук СССР. Т. 7. 1961. 510 с.
14. *Кириков Б. М. и др.* Невский проспект: дом за домом. СПб.: МиМ-Дельта; М.: Центрполиграф, 2009. 382 с.
15. *Кириков Б. М.* Золотой треугольник Петербурга. М.: Центрполиграф; СПб.: Русская тройка, 2017. 607 с.
16. *Лукомский Г. К.* Старинные театры С.-Петербурга // Столица и усадьба. 1914. № 7. С. 7–15.
17. *Малиновский К. В.* Тессинские архитекторы и мастера в Санкт-Петербурге. XVIII — первая половина XIX века. СПб.: Левша, 2019. 287 с.
18. Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве. СПб.: Имп. Академия наук, 1803. 569 с.
19. Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве. СПб.: Имп. Академия наук, 1804. 279 + 335 с.
20. *Микишатов М. Н.* Думы о Думе // Адреса Петербурга. 2005. № 17/29. С. 32.
21. *Навоне Н.* Между дворцами и стройками. Тичинские архитекторы и строители в неоклассической России // От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. С. 429–440.
22. *Никишин-Голандский В. А.* Дело о построении градской башни. Год первый // Фонтанка: культурно-исторический альманах. 2021. № 30. С. 7–21.
23. *Никишин-Голандский В. А.* Дело о построении градской башни. Год, другой, третий // Фонтанка: культурно-исторический альманах. 2022. № 31. С. 61–77.
24. *Никишин-Голандский В. А.* Загадки Думской башни // Гатчинский дворец в истории России. Конференция 1–3 декабря 2016 года приурочена к 150-летию Российского исторического общества и 250-летию Гатчинского дворца. СПб.: Свое издательство, 2016. С. 125–143.
25. *Николаева М. В.* Организация строительства в России в последней трети XVIII в. и вклад итальянских и тичинских архитекторов // От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. С. 451–459.
26. *Петров А. Н.* Пушкин. Дворцы и парки. Л.: Искусство, 1964. 231 с.
27. *Петров А. Н. и др.* Памятники архитектуры Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1969. 473 с.
28. *Пилявский В. И.* Джакомо Кваренги. Л.: Стройиздат, 1981. 212 с.
29. *Пушкарев И. И.* Описание С.-Петербурга. СПб.: Тип. Н. Греча, 1842. Ч. 4. 193 с.
30. *Пфистер А.* Доменико Жилярди между Италией и Москвой Александра I // От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. С. 399–408.
31. *Рапопорт В. Л. и др.* Кусково. Останкино. Архангельское. М.: Искусство, 1981. 207 с.
32. Русский биографический словарь / Изд. под набл. А. А. Половцова. Т. 21. СПб.: Тип. В. Безобразова, 1901. 522 с.
33. Санктпетербургский адрес календарь. СПб.: Имп. Академия наук, 1801. 253 с.
34. *Свиньин П. П.* Достопамятности С.-Петербурга. СПб.: Тип. В. Плавильщикова, 1818. Ч. 3. 183 с.
35. *Сонина Е.* Думская башня // Адреса Петербурга. 2005. № 17/29. С. 26–30.
36. *Тарановская М. З.* Архитектура театров Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1988. 222 с.
37. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 11 / U. Thieme u. F. Becker. Leipzig, 1915. 600 S.
38. *Angelini P. et al.* Architetti neoclassici italiani e ticinesi fra Neva e Moscovia. Mendrisio-Venezia: Edizioni dell'Accademia di architettura — Fondazione Giorgio Cini, 2001. 106 p.
39. *Azzolini L.* Palazzi del Cinquecento a Cremona. Cremona: Turris, 1996. 177 p.

40. *Azzolini L.* Palazzi e case nobiliari: l'Ottocento a Cremona. Cinisello Balsamo: Silvana, 2001. 192 p.
41. *Biffi G.* Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi // *Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona*. Vol. 39. 1988. № 2. Cremona, 1989. P. 3–338.
42. *Ehret J.* Domenico Gilardi von Montagnola. Ein Wiedererbauer Moskaus nach dem Brande von 1812 // *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*. 1954. Bd. 15, H. 1. S. 33–54.
43. Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo: Lettere e altri scritti / A cura di V. Zanella. Venezia: Albrizzi, 1988. 656 p.
44. *Grasselli G.* Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi. Milano: Manini, 1827. 290 p.
45. *Hager H.* Impronte Berniniane nell'architettura e nella decorazione architettonica in Italia e nell'Europa // *Le Bernin et l'Europe: Du baroque triomphant à l'âge romantique*. Paris, 2002. P. 353–374.
46. *Koršunova M.* L'architetto Giacomo Trombara in Russia // *Giacomo Quarenghi e il suo tempo: atti del convegno*. Bergamo: Moretti & Vitali, 1995. P. 81–87.
47. *Lasagni R.* Dizionario biografico dei Parmigiani. Parma: PPS, 1999. Vol. 2. 1001 p.
48. *Lemmerich C.* Geschichte der evangelisch-lutherischen Gemeinde St. Petri in St.-Petersburg. Bd. 1. SPb.; Leipzig, 1862. 362 S.
49. *Lemmerich C.* Ueber die Geldverhältnisse der deutschen Hauptschule St. Petri. SPb., 1865. 72 S.
50. *Liborio F. M.* Scene della Provincia di Cremona. Cremona, 2022. 218 p.
51. *Lo Gatto E.* Gli artisti italiani in Russia. Roma: La Libreria dello stato, 1943. Vol. 3. 217 p.
52. *Lo Gatto E.* Gli artisti italiani in Russia. Milano: Libri Scheiwiller, 1991. Vol. 4. 273 p.
53. *Navone N.* Costruire per gli zar. Architetti ticinesi in Russia, 1700–1850. Bellinzona: Ed. Casagrande, 2010. 163 p.
54. *Navone N.* «Tutti questi Capo Maestri Luganesi»: costruttori «ticinesi» nei cantieri della Russia imperiale // *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*. T. 119, № 2. 2007. P. 413–420.
55. *Piljavsky V.* Giacomo Quarenghi / A cura di S. Angelini. Bergamo, 1984. 419 p.
56. *Reimers H.* L'Académie Impériale des beaux-arts à St. Pétersbourg. SPb.: Henri de Reimers, 1807. 161 p.
57. *Reimers H.* St. Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts. Bd. 2. SPb.: Dienemann, 1805. 442 S.
58. Signor Giacomo riveritissimo: quarantotto lettere a Giacomo Quarenghi conservate nella Biblioteca nazionale russa di San Pietroburgo / A cura di V. Zanella e G. Colmuto Zanella. Bergamo: Centro studi Valle Imagna, 2017. 166 p.

Художественная техника и технология картин Н. К. Рериха из коллекции Государственного музея Востока

КЕЛИМ ЛАРИСА ЮРЬЕВНА

*Старший научный сотрудник,
Государственный музей Востока (Москва, Россия)*

E-mail: navadhi24@bk.ru

КУЗНЕЦОВА ИРИНА ФЕДОРОВНА

*Заведующий мастерской реставрации живописи, графики и текстиля,
художник-реставратор, Государственный музей Востока (Москва, Россия)*

E-mail: jakcop@mail.ru

Аннотация

В настоящей статье рассматриваются истоки творческих поисков Н. К. Рериха в области композиционно-колористических приемов и средств изобразительности, придающих узнаваемую самобытность и неповторимость произведениям мастера.

Актуальность статьи обусловлена неослабевающим зрительским интересом к художественному наследию Н. К. Рериха и, как ни странно, все еще недостаточной изученностью образно-стилистических и технико-технологических особенностей его живописи.

Ключевые слова

Композиционно-колористические приемы и технико-технологические особенности живописи Н. К. Рериха, собрание Государственного музея Востока (Москва).

Для цитирования

Келим Л. Ю., Кузнецова И. Ф. Художественная техника и технология картин Н. К. Рериха из коллекции Государственного музея Востока // Временник Зубовского института. 2026. Вып. 2 (53). С. 239–253.

Artistic Techniques and Technologies of the Paintings by Nikolay Roerich from the Collection of the State Museum of Oriental Arts

KELIM LARISA YU.

*Senior Researcher, The State Museum
of the Oriental Art (Moscow, Russia)*

E-mail: navadhi24@bk.ru

KUZNETSOVA IRINA F.

*Head of the Restoration Workshop for Painting, Graphics and Textiles,
Artist-Restorer, The State Museum of the Oriental Art (Moscow, Russia)*

E-mail: jakcop@mail.ru

Abstract

This article discusses the origins of Nikolay Roerich's creative explorations in the field of compositional and coloristic techniques and means of visual expression that lend the master's works a recognizable originality and uniqueness.

The relevance of the article is determined by the enduring public interest in the artistic legacy of Roerich and, strangely enough, the still insufficient study of the figurative-stylistic and technical-technological features of his painting.

Keywords

compositional and coloristic techniques, technical and technological features of Nikolay Roerich's painting, collection of the State Museum of Oriental Arts (Moscow).

Живопись выдающегося русского художника Николая Константиновича Рериха (1874—1947) наполнена выразительными эпическими образами древних преданий и легенд, их символической глубиной и запоминающимися красками. Синтез оригинальных идей, продуманных композиций, разнообразных художественных форм и впечатляющих приемов составляют гармоничное и узнаваемое целое рериховских полотен.

Известно, что каждый художник для реализации своих замыслов в искусстве живописи использует свою, созданную им систему, объединяющую технику и технологию живописи и узнаваемое композиционно-колористическое построение. Эта система включает совокупность художественных приемов, образов, навыков и способов, с помощью которых автор использует материалы (краски, кисти, холст, картон и пр.), для достижения определенных визуальных и текстурных эффектов.

Несмотря на неослабевающий интерес специалистов и любителей искусства Н. К. Рериха к его художественному наследию, количество публикаций по вопросам техники и технологии его живописи на сегодняшний день неоправданно мало. Можно назвать лишь отдельные статьи, посвященные определению техники исполнения и основ работ Н. К. Рериха, находящихся на постоянном хранении в конкретных музеях¹, или описанию реставрационного процесса живописных произведений². В юбилейном Рериховском

¹ См.: Вакуленко Ю. Е., Гага С. В. Техничко-технологические особенности графических листов Н. К. Рериха из собрания Киевского национального музея русского искусства // Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Т. X: Результаты и перспективы Международного выставочного проекта «Рериховский век». СПб.: Музей-институт семьи Рерихов, 2013. С. 144—146.

² См.: Никишин В. В., Соловьёва И. Ю. Практика исследования и реставрации картины Н. К. Рериха «Книга Голубиная» // Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Т. XII: Начало Руси. Славяне и варяги. Прошлое и будущее высокого Русского стиля. СПб.: Музей-институт семьи Рерихов, 2014. С. 477—486.

году в Государственной Третьяковской галерее вышел в свет сборник материалов международной научной конференции, посвященной творческому наследию художника, в котором опубликованы две статьи¹ по итогам проведенных в разных музеях и институциях реставрационных работ. Помимо описания методик реставрационных процессов, авторы коснулись в них некоторых особенностей технологии картин художника, его индивидуальной манеры, отмечая, что все еще остается множество лакун, требующих исследовательского осмысления.

Еще более десяти лет назад Е. П. Яковлева акцентировала внимание на важности совместной работы реставраторов и исследователей искусства Н. К. Рериха. В свете многих нерешенных проблем атрибуции рериховских полотен, наполнения антикварного рынка фальшивыми произведениями и распространения мифов о чудодейственных красках Рериха, необходимо обнародование обобщенного знания ученых и опыта специалистов-реставраторов. Совместными усилиями они могли бы «добавить что-то новое из техники и технологии художественных материалов, малоизвестной периодики, дневников, воспоминаний. В конечном итоге, сообщая, можно [было бы] решать многие проблемы, касающиеся произведений Рерихов и других художников, требующие изучения, дополнения, уточнения, из самых разных музейных и частных коллекций»².

В настоящей статье получит освещение вопрос развития особенностей технико-технологических процессов в живописи Н. К. Рериха, а также методов и средств изобразительности художника, придающих его произведениям узнаваемость и неповторимость.

Исследования проводились на материалах собрания произведений Николая Константиновича Рериха из фонда Государственного музея Востока (далее: ГМВ), в настоящее время насчитывающего свыше 750 живописных и графических работ художника. Отметим, что большую часть коллекции составляют гималайские пейзажи, созданные в 1930—1940-е годы. В собрание музея входят также произведения других периодов творчества мастера, написанные в разных техниках, начиная со студенческого эскиза к картине «Наезжает Иван-царевич на избушку убогую» (1894) и заканчивая картиной, считающейся последней в жизни художника, — «Приказ Учителя» (1947). Таким образом, репрезентация исследуемых

¹ *Гуренович М. А.* Творческий почерк Н. К. Рериха (по материалам исследованных произведений из собрания ГРМ) // Творческое наследие Николая Рериха. К 150-летию со дня рождения: материалы международной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2026. С. 291—299; *Темерина О. С.* Изобразительное искусство Н. К. Рериха в аспекте технологии и реставрации // Там же. С. 195—202.

² *Яковлева Е. П.* О необходимости дальнейшего рассмотрения вопросов реставрации и экспертизы художественного наследия Н. К. Рериха и его семьи // Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Т. XII: Начало Руси. С. 488.

произведений Н. К. Рериха из коллекции ГМВ позволяет сформировать целостное представление о художественных особенностях и эволюции живописи мастера.

Проведенное исследование показало, что картины Н. К. Рериха из собрания ГМВ периода 1894—1904 годов создавались в основном на холсте или дереве масляными красками французской фирмы «Лефран» («Lefranc»). Произведения этого времени — «Волки» (1900), «Строят ладьи» (1902), «Идолы» (1902) и др. — отличаются эскизностью рисунка, энергичным и фактурным мазком и темным колоритом. Дальнейшее развитие творчества художника демонстрировало постепенный уход от пастозной живописи, когда начала меняться тональность его картин, и автор стремился усиливать в них чистоту, яркость и насыщенность цвета. О желании Рериха расширять творческие границы свидетельствовало его письмо невесте, Елене Ивановне Шапошниковой, от 25 августа 1900 года. Николай Константинович отмечал в нем: «Сегодня написал эскизец, вроде как при тебе рисовал; тоже идолы, река — всё в самых ярких тонах. Думаю написать эту штуку; она должна мне удасться¹ и будет для меня полезна, ибо замолчат все кричавшие, что я не пишу в ярких тонах»².

Отметим, что способ передачи цвета в живописи волновал художника всегда. Мощнейшим импульсом поисков Рериха являлась, несомненно, личность его академического учителя — Архипа Ивановича Куинджи, в мастерской которого проходило формирование и становление будущего «мастера гор». Новаторский подход Куинджи к изображению эффектов освещения в природе в свое время произвел настоящую революцию в русской пейзажной живописи. Именно от своего наставника Николай Рерих воспринял пантеистическое отношение к миру, умение наблюдать природу, улавливать и запечатлевать ее состояние и «внутреннюю» атмосферу. Способность «думать цветом», страсть к художественным экспериментам с красками явились прямым наследием академической школы Куинджи.

Усвоив творческий метод учителя, Рерих как бы шагнул в другую эпоху, где сочетались интерес к древнерусскому и восточному искусству, к живописи итальянских мастеров и вместе с тем отдавалась дань искусству модерна: символизму, условности, стилизации, декоративности, синтезу искусств. Эти черты и тенденции становились присущими творчеству Н. К. Рериха — теперь уже новатору своего времени. Художник участвовал в выставках объединений «Мир искусства», «Союз русских художников» и др. В 1910—1913 годах он был избран председателем обновленного

¹ Так в тексте.

² Рерих Н. К. Письмо Н. К. Рериха к Е. И. Шапошниковой. 25 августа 1900 г. // Рерих Н. К. Лада. Письма к Елене Ивановне Рерих. 1900—1913 / Сост., вступ. статья, прим. О. И. Ешоловой. М.: РАССАНТА, Государственный музей Востока, 2011. С. 52—53.

состава объединения «Мир искусства». Вместе с другими представителями Серебряного века Рерих задавал направление развитию художественной деятельности, в полной мере обогатившей не только отечественное, но и мировое искусство.

Произведения Рериха 1905—1923 годов отличаются значительно бóльшим художественным разнообразием. В этот период Николай Константинович работал маслом, темперой, акварелью, пастелью, гуашью, а также смешанной техникой (сочетая темперу и пастель, темперу и масло). В качестве материала живописных произведений использовал картон, холст, дерево, фанеру; применял различные техники и технологии при создании произведений станкового, монументального и театрально-декорационного искусства, например, такие, как эскиз костюма «Стряпуха» к пьесе Г. Ибсена «Пер Гюнт» (1912. Бумага на картоне, темпера, гуашь, графитный карандаш), «Могила великанова» («Могила великана») (1915. Холст, масло), «Лапландский замок» (1918. Картон, пастель), «Дочь викинга» (1918. Фанера, темпера, масло), эскиз к картине «Экстаз» (1918. Картон, гуашь), «Книга Голубиная» (1922. Холст, оргалит, масло) и т. д.

Уместно вспомнить, что современники Рериха называли 1906 год «рубежом», после которого, по их утверждению, у художника начался период «колористический по преимуществу»¹. Игорь Грабарь в своей «Автобиографии» «Моя жизнь» (1937) отмечал, что у Рериха появились «те красивые, гармонические по цветам композиции, которые стали нарицательными для обозначения существа рериховского искусства: настоящее, бесспорное, большое искусство, покорившее даже скептика Серова»². Одной из основных причин назывались заграничные поездки художника. В 1900—1901 годах Рерих на протяжении нескольких месяцев обучался в Париже, в мастерской французского художника-реалиста и педагога Фернана-Анна Пьестра Кормона. Весной 1901 года, а также в 1906 году Николай Константинович путешествовал по Италии, после чего провел несколько недель в Швейцарии. Итогом явилась серия итальянских и швейцарских пейзажей, написанных акварелью, гуашью, темперой, пастелью. Их цветовая палитра значительно отличалась от прежних работ художника.

Как представляется, было бы неправомерным связывать изменение тональности картин Рериха лишь с заграничным пребыванием художника, поскольку первые пробы начались еще в Петербурге, до отъезда в Париж. Наметившуюся тенденцию, скорее, усилили свободная творческая атмосфера и новые впечатления художника.

¹ Эрнст С. Р. Н. К. Рерих. Пг.: Издание общины Св. Евгении, 1918. С. 72.

² Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. М.: Республика, 2001. С. 159.

Грабарь писал также о том, что, «убедившись в излишней черноте картин своего предшествовавшего периода, Рерих бросил масляную живопись, перейдя исключительно на темпера»¹. Это упрощенное обобщение до сих пор можно встретить в искусствоведческих публикациях по творчеству мастера. В действительности же резкой смены манеры письма не было, о чем убедительно свидетельствует коллекция живописи Рериха этого периода в ГМВ и других собраниях, — а был довольно долгий период поисков, экспериментов и оттачивания техники. Но с чем можно согласиться бесспорно, так это с тем, что, действительно, темпера стала занимать все больше места в живописи художника. На его выбор влияло множество факторов: личные предпочтения, веяния времени, доступность тех или иных материалов, а также творческие задачи, поставленные художником. Остановимся на некоторых из них.

В своем художественном творчестве Николай Константинович Рерих следовал духу эстетических традиций русской иконописи, японской гравюры и индийской настенной живописи, имеющих ряд общих стилистических признаков: во всех случаях это живопись плоскостная, условная, декоративная, с открытым цветом. Любимые художником «итальянские и нидерландские примитивы»² восхищали его «звонкостью» и «певучестью» тонов. Закономерно, что Николай Константинович стал подбирать материалы, созвучные его художественному видению и дававшие свободу творческого выражения.

Начиная с 1904 года Рерих обратился к монументальным формам: фрескам, фризам, мозаичным панно, произведениям театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства. Например, в коллекцию ГМВ входят эскиз декоративного фриза «Север» (1904), эскизы театральных декораций «Терем Ярославны» (1908), «Половецкий стан» (1914) и костюмов («Стряпуха», 1912), в том числе созданных темперой.

«Темпера, темперная живопись (итал. *tempera*, от лат. *temperare* — „умерять“, „смягчать“, „смешивать краски“, или от итал. *tempo* — „время“) — водоразбавляемые краски, приготовляемые на основе сухих порошковых пигментов. Связующим веществом темперных красок служат эмульсии — натуральные (разбавленный водой желток куриного яйца или цельное яйцо) или искусственные (высыхающие масла в водном растворе животного или растительного клея, полимеры)»³. Среди характерных свойств темперы есть од-

¹ Грабарь И. Э. Моя жизнь. С. 150.

² Рерих Н. К. Врата в будущее // Рерих Н. Листы дневника. Т. 1: 1931—1935. М.: Международный Центр Рерихов, 1995. С. 463.

³ Теташвили Н. В. Словарь терминов и основных технико-технологических понятий // Особенности развития техник и технологий в искусстве. История и современность: Коллективная монография. По материалам Международной научно-практической конференции, прошедшей в стенах Российской академии художеств 31 октября — 2 ноября 2018 года / Науч. ред. проекта Т. А. Кочемасова; отв. ред. и сост. Т. Л. Астраханцева. М.: Союз-Дизайн, 2020. С. 365.

но особо ценное для художников-декораторов: сохранение тождественности цветопередачи, когда краски в эскизе соответствуют колориту оригинального произведения (монументального или театрального). Темпера быстро сохнет, она пластична, выразительна, позволяет работать чистым цветом. Таким образом, расширение творческих задач Рериха влекло за собой выбор более подходящего материала, обладающего другими характеристиками.

Темпера привлекала художника также своей долговечностью. Николай Константинович писал: «Мы видим даже прекрасно сохранившиеся пастели восемнадцатого века. Видим многие прекрасно сохранившиеся фрески»¹. В то же время художника удручали «клеенкоподобные, безобразно растрескавшиеся полотна»², написанные маслом. Неоднократно он возвращался к вопросу качества и прочности художественных материалов. С развитием промышленности появлялось все больше новых фабричных красок, работа с которыми пагубно сказывалась на сохранности произведений. Бывали случаи, когда художники неразборчиво сочетали различные тона, вредные фиксативы, со временем вызывавшие непоправимые разрушения красочного слоя картин. Не случайно у Рериха, в 1906—1918 годах служившего директором Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств, возникла идея открыть в возглавляемом им учебном заведении техническую экспериментальную мастерскую, к сожалению, так и не осуществленную. Однако некоторые опыты с темперой проводились в иконописной мастерской при Школе. О технических экспериментах позднее Николай Константинович вспоминал: «Были комбинации с клеевой темперой»³ <...>. Также работал и на цветных папках. Иногда примешивал и пастель, фиксируя ее молоком или жидким столярным клеем. Над ванной производились сложные вымывания⁴ над небольшими картинами»⁵.

Некоторые подробности техники работы Н. К. Рериха известны со слов его младшего сына Святослава Николаевича Рериха: «...после работ маслом он [Н. К. Рерих] начал работать пастелью, водяной темперой и гуашью. Часто работал темперой и пастелью вместе, он подхватывал как бы планы темперы яркими ударами пастели и фиксировал ее. Работал он на папках и картонах, и на цветных бумагах, наклеенных на картон. Затем он перешел на так называемую темперу „Вурма“. Это была темпера на эфирных

¹ Рерих Н. К. Врата в будущее. С. 463.

² Там же. С. 462.

³ Темпера и клеевая живопись принадлежат к водяным краскам. Но состав клеевой краски исключает наличие масел.

⁴ Вымывание красок — специфический прием, позволяющий размыть красочный слой водой для получения полупрозрачной поверхности.

⁵ Рерих Н. К. Живопись // Рерих Н. Листы дневника. Т. 2: 1936—1941. М.: Международный Центр Рерихов, 1995. С. 103—104.

маслах, растворяемая так называемым фиговым молоком. Она позволяла работать на проклеенных сырых холстах, она была прочна и во многом отвечала запросам Николая Константиновича. Много картин было написано этой темперой, но фабрика закрылась во время Первой мировой войны и не возобновилась»¹.

«Так называемая темпера „Вурма“ была одной из первых искусственных «темпер», появившихся во второй половине XIX века. В полупромышленных масштабах ее производила мюнхенская фабрика Рихарда Вурма². «Темпера „Вурма“ не была водорастворимой и не смешивалась с водой. Уникальный ее состав позволял художникам в зависимости от соотношения связующих веществ при необходимости работать как по методу масляных, так и по методу темперных красок.

С 1914 года поставки «вурмовской темперы» в Россию прекратились. С 1918 года Н. К. Рерих, оказавшись в вынужденной эмиграции, десять лет активно перемещался по миру. Все это время он использовал темперные краски производителей Германии, Англии, Франции и США. Но все фабричные краски имели свои недостатки и не удовлетворяли автора в полной мере.

В итоге в 1924 году Н. К. Рерих остановил свой выбор на сухих пигментах французской фирмы «Лефран». Его сын, Святослав Николаевич, писал: «В этих порошках он [Н. К. Рерих] как бы нашел разрешение своей старой мечты наиболее чистого, яркого тона и, в то же время, устойчивый пигмент, подходивший к климату Индии»³. Накопленные к этому времени знания и опыт в технике и технологии живописи позволили художнику самому изготавливать краски, подбирая к ним натуральные связующие (белковые, клеевые и растительные). Эти материалы обеспечивали возможность писать «мокрым по мокрому» с нанесением фактурного мазка при сохранении цветопередачи и прочности красочного слоя.

Вполне вероятно, что некоторые технические и технологические приемы были переняты им в Индии у местных ремесленников. На это намекает и Святослав Николаевич: «Интересно отметить, что Восток обыкновенно пользовался темперой в одном виде или в другом и оставил нам много интересных данных о связующих материалах, обыкновенно заимствованных

¹ Рерих С. Н. Художественная техника Н. К. Рериха // «Будите в себе Прекрасное...»: к 110-летию со дня рождения С. Н. Рериха: Сборник статей: В 2 т. / Сост. Д. Ю. Ревякин. М.: Международный Центр Рерихов, 2015. Т. 1. С. 27.

² Neugebauer W., Baumer U., Dietemann P. The Exception to the Rule: Reconstructing Richard Wurm's Temperafarbe // *Tempera Painting 1800–1950. Experiment and Innovation from the Nazarene Movement to Abstract Art*. Ed. by Dietemann P. et al. London: Archetype Publications Ltd in association with the Doerner Institut, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, 2019. P. 87–96.

³ Рерих С. Н. Художественная техника Н. К. Рериха. С. 27.

из растительного мира, — эти краски давали максимальную яркость, без потускнения и глубокого растрескивания»¹.

Данные об оригинальной рецептуре красок Н. К. Рериха (на этот счет автор не оставил никаких письменных свидетельств) имеют значение для работы реставраторов, обеспечивающих сохранность и долголетие произведений художника. По заказу ГМВ ряд лабораторий (Государственного Русского музея, Государственного научно-исследовательского института реставрации (ГОСНИИР), компании «Арт Консалтинг») проводили исследования красочных слоев картин Н. К. Рериха, устанавливая химический состав материалов: пигментов, инертных наполнителей и связующего вещества. По результатам проведенных экспертиз можно заключить, что живописная палитра художника практически не отличалась от палитры его современников. Отметим лишь использование широкого разнообразия пигментов органического и неорганического происхождения, а также такую специфическую особенность, как присутствие в пробах красителей красных, розовых, фиолетовых, зеленых и желтых тонов, применяемых для окрашивания тканей.

Гораздо более сложной выглядит проблема определения связующего вещества в красках Н. К. Рериха. Проведенные химические анализы связующего состава выявили наличие животного клея, белка животного происхождения, сочетание таких веществ, как глютиновый клей и камедь, а также сложной композиции из животного клея, природной смолы и масла. Экспертами установлено, что Рерих нередко употреблял несколько типов связующих на одном полотне. Чаще всего он сочетал живопись клеевую и масляную, клеевую и темперную. Таким образом, определение техники произведений Н. К. Рериха в «индийский» период (когда он сам замешивал краски) как темперной зачастую носило условный характер. В ряде случаев следовало бы указывать технику красочного слоя как «смешанную клеевую», но для этого необходимо технико-технологическое обоснование, кроме того, визуальный осмотр не позволяет определить технику достоверно.

Несмотря на ряд проведенных экспертиз, точный состав связующих компонентов химикам удастся определить весьма приблизительно. В случае единственного связующего, примененного в картине, не ясен тип «белка животного происхождения» из-за малого количества связующего вещества, обнаруженного в пробах. Скрепляющий материал со временем естественным образом распадается. Но в случае с картинами Н. К. Рериха его объем настолько минимален, что специалисты улавливают лишь его «след». С. Н. Рерих отмечал, что техника темперы, которую они с отцом использовали, «ос-

¹ Рерих С. Н. Художественная техника Н. К. Рериха. С. 28.

нована на применении минимума связующего вещества, когда пигмент остается как можно более чистым»¹.

Таким образом, изучение связующего вещества произведений Н. К. Рериха составляет на сегодня ключевой вопрос для успешного решения задач сохранения художественного наследия. В то время как химические исследования составов продолжаются, музейные реставраторы опытным путем подбирают аналоги связующих компонентов и выстраивают методику реставрации на модельных образцах. Это долгий и трудоемкий процесс, всякий раз требующий индивидуального подхода.

Рассмотрим сквозь призму реконструкции поэтапного создания картины Н. К. Рериха характерные для творчества художника приемы и средства выразительности.

Начальный этап включает в себя выбор основы, или материала, на котором создается произведение живописи. Это бумага, холст, картон, доска. Сразу же за ним следует заказ подрамника², который задает размер произведения.

Качеству основы Рерих уделял особое внимание. Известно, что Николай Константинович отдавал предпочтение старейшим французским фирмам, приобретая картоны компании «Кансон» («Canson») и холсты компании «Лефран» («Lefranc»). Качественные холсты должны были иметь упругость, мелкозернистость и ворсистую фактуру (последняя ценилась и у картонов). Такие свойства основы позволяют наращивать толщину и плотность красочного слоя. Определенным был и выбор бумаги: она всегда имела шероховатую текстуру (как, например, вержированная бумага или плотная бумага «для пастели») и светло-серый оттенок, что позволяло свободно сочетать уже заданную цветовую гамму с живой фактурой. В большинстве случаев листы наклеивались на картон фабричным либо авторским способом для обеспечения сохранности и удобного вертикального положения в процессе работы.

На подрамник натягивался холст и надевались деревянные обкладки, предохранявшие полотно и живопись от нежелательных боковых соприкосновений. Чаще всего в обкладках продолжалась работа художника над полотном, что видно по следам касаний выхода краски на боковые стороны обкладок.

Иногда художник одновременно натягивал две ткани: собственно холст и экран — хлопчатобумажную ткань с менее плотным плетением нитей и без зернистости. Нижнее полотно служило защитой авторского холста от небла-

¹ Рерих С. Н. Искусство и Жизнь / Пер. с англ. Т. В. Кожевниковой, И. И. Нейч. М.: Международный Центр Рерихов, 2004. С. 57.

² Вопрос картинного обрамления оставлен за пределами данной статьи. Этой проблеме посвятила свою кандидатскую диссертацию «Картинные рамы в русском искусстве последней четверти XVIII — XX веков: эволюция, особенности, проблема авторства» (СПб., 2022) и статью «Авторские рамы раннего периода творчества Н. К. Рериха: к проблеме экспонирования картин художника» искусствовед О. А. Лысенко. См.: Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. 2025. № 6. С. 209—233.

гоприятных воздействий (царапин, пыли, повышенной влажности и т. п.) и обеспечивало необходимую для работы кисти упругость.

Далее следует грунтование основы. Холсты под масляную живопись художник готовил общепринятым способом, а на холстах под темперу функцию грунта заменял водный раствор клеевого связующего. Данная проклейка является необходимым, своего рода изоляционным слоем, защищающим холст от деформации. Благодаря такой обработке холста поверхность темперы сохраняет пластичность и красочный слой менее подвержен кракелюру и разрушению.

Переходя к рассмотрению изобразительной части картины, можно констатировать, что она начинается уже с выбора основы. В рериховских работах основа всегда служит базой образного, композиционного и колористического построения. Фактура холста (дерева, картона и даже бумаги) для художника являлась ценностью сама по себе. Продуманно и открыто он демонстрировал ее как изобразительную составляющую будущего произведения, намеренно местами оставляя без красочного слоя. Эти так называемые авторские пропуски видны уже в ранних работах, написанных маслом.

Так, например, деревянная основа в этюдах архитектурной серии¹ 1903 года создания из коллекции ГМВ используется как средство выразительности. Обычно для быстрой этюдной работы наиболее удобен картон. Но в данном случае Рерих выбрал дерево, в котором авторские пропуски имеют красно-коричневые или песочного цвета не тронутые кистью фрагменты, напоминающие контуры древних памятников. В ряде случаев можно рассмотреть продольные волокна и радиальные кольца древесины. Теплыми тонами дерева и его фактурой художник как бы передает дух русской старины.

Отметим, что размеры большинства работ архитектурной серии — 40 х 30 см, что сопоставимо с размером домашней иконы или камерной станковой картины любимых Рерихом малых голландцев, которые традиционно писались на дереве. Возможно, автор не задумывал такое соотношение специально, но у современных зрителей оно вызывает ассоциации, погружающие в историю большой классики и традиций.

Многочисленные примеры авторских пропусков и демонстрация основы имеются также на темперных картинах «гималайской серии». Это один из приемов, позволяющий уйти от прямолинейной плакатной подачи сюжета. Пышность облаков, хрупкость снежного покрова, многослойность тумана, прозрачность горных рек становятся почти осязаемыми. Авторские пропуски придают произведениям свежесть, легкость, воздушность; создают игру фактуры и особую живописность.

Особого внимания в живописи Рериха заслуживает линия, которая проявляется самыми разными способами. Это может быть намеренно или случай-

¹ *Архитектурная серия* — не авторское, но давно устоявшееся в литературе по творчеству Н. К. Рериха название для этюдов с запечатленными памятниками архитектуры, написанных им в 1903 и 1904 годах.

но оставленная видимой глазу зрителя часть подготовительного рисунка, нанесенного карандашом или углем. Так, в рисунках стальная линия поблескивающего графитного карандаша намеренно контрастирует с плотной матовой живописной поверхностью. Иногда художник прибегает к оконтуриванию при помощи оставленной прозрачной основы вокруг цветового пятна. Какие-то линии проявляются в процессе многослойной живописи (в рериховских картинах почти всегда нижний красочный слой контрастен верхнему) от соприкосновения разных фактур и плотности, различных цветовых масс. Дополнительно с помощью приема «водного затёка» (сильно разведенной краской) автор может прописать, например, кромки рельефа на плоскости. Нередко по завершении нанесения красочных слоев он подчеркивает контур темной краской. Различные способы создания рисунка часто сочетаются в одном полотне.

Графичность в живописных произведениях Рериха вызывает ассоциации с мозаичными и витражными линиями. Рериховский рисунок всегда энергичный, акцентный. Он делит живописную поверхность на планы. Сопоставление контуров задает ритм, способствует появлению живой поверхности, композиционной орнаментальности. Ритм рисунка в живописи Рериха придает картинам художника своего рода атмосферность.

Следующий этап работы над произведением — создание красочного слоя. В произведениях Рериха он проявляется уже вместе с самыми первыми прикосновениями художника к полотну, начиная с обработки основы, проклеек, вымывания цвета (в темпере) и т. п. Рериховская живопись — это многослойное и открытое «письмо». Открытое, потому что зритель видит если не все, то многие стадии и приемы работы художника. Живописная красочная структура включает в себя переходящие друг в друга пигменты и авторские пропуски, а также изначально проявляющиеся контуры наброска и по-разному проработанные слои красочной поверхности.

В многослойной темперной живописи Николая Рериха можно выделить следующие стадии письма. Сначала красочные слои наносятся на увлажненную поверхность. Затем по высохшему слою большой кистью может наноситься связующее вещество, после чего прописываются детали изображения. Далее накладываются (или даже наливаются) на горизонтально положенный холст основные цвета и корпусно пишутся композиционные фрагменты, моделируется их форма и прорабатываются цветовые переходы, о чем также известно из воспоминаний сына художника, Святослава Николаевича Рериха¹.

Одним из самых утонченных приемов являются водные размывки пигмента, которыми художник добивался равномерных градиентных заливок цвета и переходов к передаче состояния акварельного расцветивания. Так, слегка окрашенный холст служил базой для наложения последующего красочного слоя, который всегда оставался в поле зрения автора. Этим приемом Рерих обычно

¹ Рерих С. Н. Искусство и Жизнь. С. 73—75.

изображал эффекты природной среды (воздуха, воды, неба, тумана, далей), что убедительно демонстрирует картина «Цветы Тимура (Огни победы)» (1931).

Святослав Рерих точно и емко описал назначение этого художественного приема: «Эти размывки, а затем работа по постепенно обогащаемой поверхности помогают придать самой поверхности качество трехмерности, когда взгляд проникает в последовательные слои краски и следует за наложением мазков. Глубокая, богатая поверхность вибрирует множеством тональностей, каждая из которых вносит свой вклад в передачу жизни, движения и света, — плоская же поверхность, какой бы яркой она ни была, не производит впечатления такой живой. Она лишена динамизма и подчас может выглядеть как плакат»¹; «...напластование чистого цвета может придать поверхности ощущение прекрасной насыщенности светом и жизнью»².

Уникальным авторским приемом являлось использование эффекта «слюдяного» мерцания от связующего, закреплявшего нестойкие водорастворимые пигменты. При определенном боковом освещении красочного слоя возникает свечение поверхности полотна.

Разнообразие фактур в живописи Рериха достигалось разными способами. Нередко применялась техника включения в красочный слой крупнодисперсных пигментов, то есть пигментов с частицами крупного размера. Такие пигменты хорошо видны на картине «Свет Небесный» (1931) и в диптихе «Тайна Розы» (1933). В ряде случаев Рерих добавлял в краску связующее таким образом, что при высыхании появлялась вспененная поверхность с микропавернами для передачи осязания, например, снега или облаков (например, «Лахул» (1943; ГМВ КП 43955)). В рериховский арсенал средств выразительности входили также «набрызги» («Аджанта» (1938)) и различные «водные затеки» («Лао-цзы» (1943)).

Эффектным завершением создания красочного слоя (как в темпере, так и в масле) в полотнах Рериха являются мазки с нанесением чистого пигмента с минимальным присутствием связующего: это так называемый прием «сухая кисть». Когда по полностью просохшему красочному слою делаются заключительные фактурные мазки (как правило, светлых тонов), едва касающиеся поверхности, сообщающие ей нужные акценты и проявляющие оптические эффекты достоверности природных явлений: шершавость камней, мох на деревьях, снежные вершины, блики солнечного света и т. п. Порой они так свободно применяются, что создают впечатление «осыпающегося» красочного слоя. Так как это «ближайший» к глазу слой, то он более заметен, именно на него реагирует зритель, всматриваясь в картину. С легкостью, не боясь нарушить или испортить уже почти готовое произведение, художник наносит заключительные штрихи, порождающие иллюзию вибрации; кар-

¹ Рерих С. Н. Искусство и Жизнь. С. 59.

² Там же. С. 73.

тины наполняются объемом и как будто начинают дышать. Этот прием Рерих применял почти на всех своих произведениях, даже работая на бумаге. Например, в эскизе декорации к опере А. П. Бородина «Князь Игорь» «Половецкий стан» (1914. Бумага на картоне, темпера, гуашь, пастель) «сухая кисть» придает объем юртам кочевников, расцвечивая их теплыми тонами, контрастно подчеркивая шероховатость войлочной поверхности.

Виртуозно владея самыми разными приемами темперной техники, Рерих стремился точнее и глубже передавать в своих произведениях творческий замысел. Созерцая большие, насыщенные цветом плоскости, экстремальные контрасты плотных, корпусных и прозрачных красок, зритель поражался мастерски сбалансированным по композиции, колориту и живописной фактуре полотнам художника.

В зрелых работах Рериха, как правило, отсутствуют следы переписывания и изменения композиции. Художник широко и свободно писал свою цвето-световую симфонию. Пожалуй, как никто из современников, Рерих освоил в совершенстве темперную технику. Мастеру удалось использовать все средства выразительности и изобразительности темперы и раскрыть ее художественный потенциал. В его палитре и рецептурах отсутствуют сверхъестественные вещества. Как преданный ученик русской художественной школы, он в своем творчестве неизменно оставался верным натуре. Используемые Рерихом приемы, взятые по отдельности, известны художникам, но при этом произведения мастера всегда уникальны и неповторимы.

Представляется, что знание материалов, технико-технологических приемов и методики творческой работы Н. К. Рериха, а также сочетание технического совершенства и духовного синтеза в его произведениях, его композиционное мышление и чувство живописной гармонии — все вместе взятое позволяло мастеру осуществлять миссию большого Художника, находящего отклик у огромной зрительской аудитории на протяжении длительного периода времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вакуленко Ю. Е., Гага С. В. Техничко-технологические особенности графических листов Н. К. Рериха из собрания Киевского национального музея русского искусства // Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Т. X: Результаты и перспективы Международного выставочного проекта «Рериховский век». СПб.: Музей-институт семьи Рерихов, 2013. С. 144—146.
2. Геташвили Н. В. Словарь терминов и основных технико-технологических понятий // Особенности развития техник и технологий в искусстве. История и современность: Коллективная монография. По материалам Международной научно-практической конференции, прошедшей в стенах Российской академии художеств 31 октября — 2 ноября 2018 года / Науч. ред. проекта Т. А. Кочемасова; отв. ред. и сост. Т. Л. Астраханцева. М.: Союз-Дизайн, 2020. С. 362—366.
3. Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. М.: Республика, 2001. 495 с., ил.

4. *Гуренович М. А.* Творческий почерк Н. К. Рериха (по материалам исследованных произведений из собрания ГРМ) // Творческое наследие Николая Рериха. К 150-летию со дня рождения: материалы международной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2026. С. 291—299.
5. *Лысенко О. А.* Авторские рамы раннего периода творчества Н. К. Рериха: к проблеме экспонирования картин художника // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. 2025. № 6. С. 209—233.
6. *Лысенко О. А.* Картинные рамы в русском искусстве последней четверти XVIII — XX веков: эволюция, особенности, проблема авторства: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2022. 270 с.
7. *Никишин В. В., Соловьёва И. Ю.* Практика исследования и реставрации картины Н. К. Рериха «Книга Голубиная» // Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Т. XII: Начало Руси. Славяне и варяги. Прошлое и будущее высокого Русского стиля. СПб.: Музей-институт семьи Рерихов, 2014. С. 477—486.
8. *Рерих Н. К.* Врата в будущее // Рерих Н. Листы дневника. Т. 1: 1931—1935. М.: Международный Центр Рерихов, 1995. С. 463.
9. *Рерих Н. К.* Живопись // Рерих Н. Листы дневника. Т. 2: 1936—1941. М.: Международный Центр Рерихов, 1995. С. 103—104.
10. *Рерих Н. К.* Письмо Н. К. Рериха к Е. И. Шапошниковой. 25 августа 1900 г. // Рерих Н. К. Лада. Письма к Елене Ивановне Рерих. 1900—1913 / Сост., вступ. статья, прим. О. И. Ешоловой. М.: РАССАНТА, Государственный музей Востока, 2011. С. 52—53.
11. *Рерих С. Н.* Искусство и Жизнь / Пер. с англ. Т. В. Кожевниковой, И. И. Нейч. М.: Международный Центр Рерихов, 2004. 340 с., ил.
12. *Рерих С. Н.* Художественная техника Н. К. Рериха // «Будите в себе Прекрасное...»: к 110-летию со дня рождения С. Н. Рериха: Сборник статей: В 2 т. / Сост. Д. Ю. Ревякин. М.: Международный Центр Рерихов, 2015. Т. 1. С. 26—29.
13. *Темерина О. С.* Изобразительное искусство Н. К. Рериха в аспекте технологии и реставрации // Творческое наследие Николая Рериха. К 150-летию со дня рождения: Материалы международной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2026. С. 195—202.
14. *Эрист С. Р.* Н. К. Рерих. Пг.: Издание общины Св. Евгении, 1918. 126, [5] с., 41 л. ил.
15. *Яковлева Е. П.* О необходимости дальнейшего рассмотрения вопросов реставрации и экспертизы художественного наследия Н. К. Рериха и его семьи // Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Т. XII: Начало Руси. Славяне и варяги. Прошлое и будущее высокого Русского стиля. СПб.: Музей-институт семьи Рерихов, 2014. С. 487—488.
16. *Neugebauer W., Baumer U., Dietemann P.* The Exception to the Rule: Reconstructing Richard Wurm's Temperafarbe // Tempera Painting 1800—1950. Experiment and Innovation from the Nazarene Movement to Abstract Art. Ed. by Dietemann P. et al. London: Archetype Publications Ltd in association with the Doerner Institut, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, 2019. P. 87—96.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы, 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).

Дизайн и верстка А. В. Колча-Пелле

Дизайн обложки А. М. Ткаченко

Адрес редакции и издателя:

190000, С.-Петербург, Исмаиловская пл., д. 5

Тел.: (812)314-41-36

E-mail: vremennik_rus@artcenter.ru

www.artcenter.ru

Подписано к печати 29.06.2026 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 20,8. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет 29.07.2026 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.

Подписный индекс 013362 в Каталоге подписки Урал-Пресс

© Российский институт истории искусств, 2026

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в АО "Т 8 Издательские Технологии" по заказу ООО "Смартбук".

г. Москва, Волгоградский пр-т, д. 42, корп. 5.

Тел.: (499) 322 38 30/31

<https://new.t8print.com>