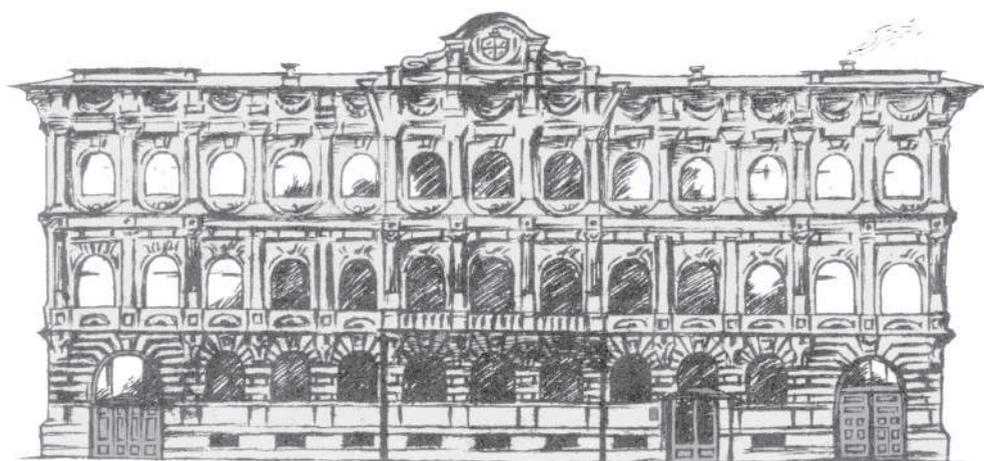


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 3 (42) / 2023



*Санкт-Петербург
2023*

Учредитель и издатель:
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

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

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

Редакционная коллегия:

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

С. В. Кучепатова — зам. главного редактора

Л. Н. Березовчук — канд. иск.

Д. А. Булатова — канд. иск.

Р. Гилиз — PhD

А. Д. Дудина

Ж. В. Князева — доктор иск.

Г. В. Ковалевский — канд. иск.

Г. В. Копытова

А. В. Королев — канд. филос.

А. Б. Никаноров — канд. иск.

Г. В. Петрова — канд. иск.

А. В. Ромодин — канд. иск.

А. Ю. Ряпосов — канд. иск.

И. Д. Саблин — канд. иск.

А. А. Тимошенко — канд. иск.

С. В. Хлыстунова — канд. иск.

С. Е. Энглин — канд. иск.

Редакция журнала не всегда разделяет точку зрения авторов.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Рукописи авторам не возвращаются.

Возрастные ограничения: (12+)

Редакционный совет:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Редакционный совет:

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

Содержание

Исследования

Музыка

- Павел (Коротких), иеромонах. Стихирари древнерусских мастеров певческого искусства иноков Логгина и Христофора. Сопоставительный анализ..... 9
- Д. Г. Ломтев. Кантаты Иоганна Филиппа Кирнбергера27
- Ф. М. Майер. К истории университетского музыковедения в Германии XIX века44
- М. А. Константинова. «Деловые» аспекты в письмах А. С. Даргомыжского: конфликт с Ф. Т. Стелловским50

Музыкальный театр

- Е. В. Панова, И. В. Томашевский. Сюжетные зарисовки как основа композиционных решений сцен балета Ц. Пуни «Война женщин» (1852)60
- Б. Н. Тупчиенко. Сравнение образов, сюжетов легенды о Тристане и Изольде с ее балетной интерпретацией Юрия Трояна75

Драматический театр

- О. Н. Мальцева. Театральная критика о ранних спектаклях Юрия Бутусова («В ожидании Годо», «Войцек», «Сторож», «Калигула»)89

Изобразительное искусство

- А. А. Дмитриева, П. М. Веласкес Сабогаль. Образы Нового Света в бразильских пейзажах Франса Поста 104

Искусство и литература

- О. В. Губарева. Синайская икона «Видение Лествицы преподобному Иоанну Лествичнику» (XII век) как образ Божественной педагогики..... 117
- О. В. Субботина. «Метаморфозы» Овидия (1583) из собрания Библиотеки Российской академии наук: вербальная и визуальная трактовка сюжета о Фаэтоне 125
- Н. С. Серёгина. «Урок, который им из детства натвержён»: А. Грибоедов о франкомании в России (по тексту комедии «Горе от ума») 137
- А. В. Марков. «Три философа» Леонида Пастернака и тень Рембрандта..... 156
- Е. В. Жданова. О международном проекте «Рильке и Россия» (2017–2018) 167

Документы и материалы

- Т. В. Букина. «Забытая» рукопись Б. В. Асафьева: «Строение вещества» в методологических поисках ученого первых послереволюционных лет..... 181
- Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке. Исследование (Публикация и комментарии Т. В. Букиной)..... 198
- Е. В. Битерякова. Письма Лидии Мухаринской Клименту Квитке (к истории этномузыкознания XX века) 212

- Информация для авторов 227

Contents

Research

Music

- Paul (Korotkikh), Hieromonk.* Books of Sticheron
Written by the Ancient Russian Masters of the Singing
Art Monks Loggin and Christophor. Comparative Analysis 9
- D. Lomtev.* Cantatas by Johann Philipp Kirnberger.....27
- F. M. Maier.* An Essay on the History of University Musicology
in Germany in 19th Century44
- M. Konstantinova.* Legal Issues in the Letters of Alexander Dargomyzhsky:
Conflict with Fedor Stellovsky50

Musical Theatre

- E. Panova, I. Tomashevsky.* The Influence of Dramatic Narrative
on Musical Decisions in Cesare Pugni's Ballet *The War of The Women* (1852).....60
- B. Tupchienko.* Images and Plots Comparison of the Legend of Tristan
and Isolde with its Ballet Interpretation by Yuri Troyan.....75

Dramatic Theatre

- O. Maltseva.* Theatre Criticism on Early Performances by Yuri Butusov
(*Waiting for Godot, Woyzeck, Watchman, Caligula*)89

Fine Art

- A. Dmitrieva, P. M. Velásquez Sabogal.* Images of the New World
in the Brazilian Landscapes by Frans Post..... 104

Art and Literature

- O. Gubareva.* Sinai Icon *The Vision of the Ladder of Saint John Climacus*
(12th Century) as an Image of Divine Pedagogy 117
- O. Subbotina.* Ovid's *Metamorphoses* (1583) from the Collection of the Russian
Academy of Sciences Library: the Story of Phaethon –
Verbal and Visual Interpretation..... 125
- N. Seregina.* Alexander Griboyedov about Francomania in Russia
(According to the Text of the Comedy *Woe from Wit*)..... 137
- A. Markov.* Leonid Pasternak's *Three Philosophers* and Rembrandt's Shadow 156
- E. Zhdanova.* The International Project *Rilke and Russia* (2017–2018) 167

Documents and Materials

- T. Bukina.* 'The Forgotten' Manuscript of Boris Asafyev: *The Structure*
of Substance in the Scholar's Methodological Search
of the Early Post-Revolutionary Period 181
- Igor Glebov (B. Asafyev).* The Structure of Substance
and the Crystallization (Formation) in Music.
A Research (*Edited and commented by T. Bukina*)..... 198
- E. Biteriakova.* Lidiya Mukharynskaya's Letters to Klyment Kvitka:
On History of Ethnomusicology of the 20th Century 212

№ 3 / 2023

ИССЛЕДОВАНИЯ

Стихирари древнерусских мастеров певческого искусства иноков Логгина и Христофора. Сопоставительный анализ

ПАВЕЛ (КОРОТКИХ), ИЕРОМОНАХ

*Кандидат богословия, доцент,
Коломенская духовная семинария (Москва, Россия)*

PAUL (KOROTKIKH), HIEROMONK

*Magister of Theology, Associate Professor,
Kolomna Theological Seminary (Moscow, Russia)*

E-mail: frpaul@yandex.ru

В древнерусском богослужбном обиходе XV–XVI веков термином «Стихирарь» чаще всего обозначалась книга, в которой были собраны стихиры минейного и триодного циклов, Октоиха¹. Достаточно узкий термин со временем стал использоваться в более широком смысле². Так, во многих вкладных и владельческих записях Стихирарями именовались певческие сборники, включающие песнопения Ирмология, Обихода и др., причем название относилось ко всей книге, а не только к той части, в которой содержатся стихиры³. Исходя из этого, мы считаем допустимым использовать это название наряду с термином «сборник» для обозначения памятника, содержащего, кроме Стихираря минейного или триодного круга, песнопения разных певческих книг.

Стихирарь — это масштабный труд, требовавший от составителя/переписчика от одного года до нескольких лет кропотливой работы. Книга, появляющаяся в результате таких усилий, конечно, несет отпечаток личности автора, стиливых предпочтений, приемов изложения музыкальных оборо-

¹ *Старикова И. В.* Стихирарь // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия, 2022. Т. LXVI. С. 471, 473.

² В юго-западных славянских землях аналогом Стихираря-сборника был так называемый Ирмологион. Вероятно, именно собрание ирмосов стало в этих краях той основой, на которой формировался сборник, чем и объясняется название «Ирмологион», обозначавшее всю книгу. В ней, кроме ирмосов, содержатся песнопения Октоиха, Триодей и др. Подробнее см.: *Шевчук Е. Ю.* Ирмологион // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия, 2011. Т. XXVI. С. 625–633.

³ См., например, сборник, принадлежавший Троицкому клирошанину Иову Лупанде (о чем свидетельствует полистная запись: РГБ. Ф. 304. № 414. Л. 2–5), на форзаце которого сохранилась пометка «Стихараль Лупандинской», сделанная хранителем монастырской библиотеки почерком XVII века (Л. I). Книга начинается с разделов Ирмологий и Обиход.

тов, отношения к литургическому тексту. Именно поэтому особый интерес представляет сравнение двух Стихирарей, ставших результатом редакторских усилий выдающихся знатоков певческого искусства, иноков, клирошан Троице-Сергиева и Кирилло-Белозерского монастырей, имена которых хорошо известны ученым-медиевистам.

Речь пойдет о стихираре инока Логгина Шишелова¹ из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника СПГИХМЗ. № 274 и о стихираре инока Христофора из собрания Кирилло-Белозерского монастыря РНБ. Кир.-Бел. 665/922².

О биографии этих мастеров и их роли в истории древнерусского певческого искусства достаточно сказано в работах Н. П. и Н. В. Парфентьевых³, а также в книге «Ключ знаменной» М. В. Бражникова и Г. А. Никишова⁴.

Все расшифровки в данной статье выполнены автором на основании изучения азбук и кокизников XVII века (например, РГБ. Ф. 210, № 1), поморских азбук XVIII–XIX веков, анализа двоезнаменников, сопоставления разводов и тайнозамкненной записи в текстах знаменных и путевых строк в древнерусских певческих рукописях XVI–XVII веков (в том числе «Ключа знаменного»), изучения вербальных описаний исполнения знамен в памятниках XVII века.

Говоря о проблеме авторства рассматриваемых стихирарей, подчеркнем следующее. Логгин прямо указывает, что собственноручно написал первую из рукописей⁵, что подтверждается и вкладной записью⁶. Второй стихирарь

¹ Именно так, с двойным «глаголем», писал свое имя сам роспевщик (см.: СПГИХМЗ. № 274. Л. 458). Чередование «г»–«н» происходило при чтении церковных текстов только в словах под титлом, таких как «ангел». Отметим, что в службе своему небесному покровителю роспевщик соблюдает принятую тогда орфографию и везде пишет имя как «Логгин» (Там же. Л. 54–54 об.).

² Далее — Троицкий и Кирилловский стихирари соответственно.

³ *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре российского государства XVI–XVII вв.: Школы. Центры. Мастера. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991; *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* О деятельности мастеров Троице-Сергиевского монастыря в области древнерусского музыкального искусства (на примере творчества Логгина Шишелова) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2013. Т. 13 (1). С. 93–104.

⁴ Ключ знаменной, 1604 / Христофор / Публ., пер. М. Бражникова, Г. Никишова. М.: Музыка, 1983.

⁵ «Сии стихирарь скончася до зде. Писание трудолюбезно многогрешнаго инока Логгина доместика» (СПГИХМЗ. № 274. Л. 458).

⁶ Полистная запись: «В лето 7155 июля в 11 день дал вкладу в дом живоначальной Троицы и великому чудотворцу Сергию с Москвы Чюдова монастыря постриженник бывшей игумен Сретенского монастыря Моисей книгу Стихорарь знаменной в десь по духовном своем сыне Соборная церкви Пречистыя Богородицы Успения по священнике Максиме, во иноцех Макарии. А писал сии стихорарь Живоначальная Троицы Сергиева монастыря головщик и уставщик инок Логгин своею рукою и отдал племяннику своему священнику Максиму, а Максим, отходя света сего, отказал мне, Моисею. Подписал чернец Арсений Суханов» (СПГИХМЗ. № 274. Л. 7-26).

также содержит автограф составителя, хотя инок Христофор не называет прямо свое имя, а предлагает разгадать «литорею»¹. Последнее было сделано Л. М. Костюхиной, выяснившей имя мастера². Как известно, памятник «Ключ знаменной», входящий в состав стихираря, введен в научный обиход М. В. Бражниковым, а издан Г. А. Никишовым³. Троицкий стихирарь Логгина в советское время считался утерянным. Он был вновь введен в научный оборот Л. М. Спириной⁴.

Н. П. Парфентьевым установлено⁵, что иноки Логгин и Христофор начинали свой путь в качестве профессиональных певчих в московском Чудовом монастыре. Их изначально связывала общая монастырская певческая школа. Причем Христофор появляется в обители через четыре года после того, как Логгин стал монастырским головщиком.

Троицкий стихирарь Логгина, по-видимому, является последней работой известного роспевщика. Он завершил ее в период с 1619 по 1624 год, за несколько лет до своей кончины, уже в бытность уставщиком Троице-Сергиева монастыря⁶. Стихирарь же Христофора был закончен в 1604 году⁷. Таким образом, разница в возрасте создания рукописей составляет примерно 15–20 лет.

Не будем приводить полное палеографическое описание памятников. Укажем лишь их примерные размеры и некоторые детали оформления. Сти-

¹ *Литорéя* (от *лат.* *littera* — буква) — тайнописание, род шифрованного письма, употреблявшегося в древнерусской рукописной литературе и основанного на замене одних букв алфавита другими (Литорея // Большая советская энциклопедия: [В 51 т.] / Гл. ред. Б. А. Венденский. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1954. Т. 25. С. 286).

² *Костюхина Л. М.* Заметки по палеографии русских полууставных рукописей XVII века Кирилло-Белозерского собрания // Археографический ежегодник за 1962 год (К 70-летию академика М. Н. Тихомирова) / Отв. ред. В. И. Шунков. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 216. Подробную расшифровку см. в: *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV–XVIII вв. Л.: Музыка, 1972. С. 122.

³ Ключ знаменной, 1604 / Христофор. С. 9.

⁴ *Спирина Л. М.* Малоизвестная певческая рукопись XVII в. из собрания СПМЗ // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1995 / Редкол.: Д. С. Лихачев [и др.]. М.: Наука, 1996. С. 159–168.

⁵ *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* О деятельности мастеров Троице-Сергиевского монастыря в области древнерусского музыкального искусства (на примере творчества Логгина Шишелова). С. 97.

⁶ *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* К проблеме атрибуции цикла стихир «Отче преблаженне» в честь митрополита всея Руси Петра музыкально-гимнографическому творчеству царя Ивана Грозного // Журнал Сибирского федерального университета. Серия «Гуманитарные науки». 2022. № 15 (1). С. 87.

⁷ «Написана же книга сия в лето 7112 (1604. — *иером. П.*)...» (РНБ. Кир.-Бел. 665/922. Л. 3 — здесь и далее используется «чернильная» пагинация, как и в изданном Г. А. Никишовым «Ключе знаменном»).

хирарь Логгина представляет собой рукопись форматом «в десть», состоящую из 530 листов. Труд Христофора вдвое меньше, в «полдесть», и состоит из 1058 листов. Оба памятника богато оформлены. Начало каждой книги и заглавия разделов украшены художественными заставками и буквицами с использованием золота. Все эти признаки, а также хорошее состояние рукописей свидетельствуют о том, что данные памятники представляют собой «парадные» Стихирари, созданные «на список» и не предназначенные для постоянного клиросного употребления, хотя некоторые их листы имеют повреждения.

Оба сборника (инока Логгина и Христофоров) содержат Стихирарь месячный, в котором изложены стихиры избранным святым и праздникам (у Христофора имеется еще один раздел месячного стихираря, включающий дополнения), Стихирарь постный (начиная с Недели о блудном сыне и заканчивая песнопениями Страстной седмицы), песнопения Пентикостария (начиная с Пасхи и заканчивая Неделей Всех Святых).

В обеих рукописях представлены песнопения Октоиха. В стихираре Логгина — Октоих краткого состава (отсутствуют даже седмичные богородичны). У Христофора Октоих выписан в гораздо более полном составе. В него включены некоторые рядовые седмичные стихиры, богородичны. В Кирилловском стихираре даны Евангельские стихиры «большого» и «меньшего» знаменного распева, отсутствующие в Троицком¹.

У Христофора за Октоихом следуют разделы подобнов и самогласнов. В рукописи Логгина их нет.

В стихираре Христофора имеется раздел стихов «покаяльных» (относящихся к области паралитургических песнопений), не представленный в рукописи Логгина.

Христофор включил в свой стихирарь Ирмологий с «розниками». В рукописи же Логгина этого раздела нет.

Оба рассматриваемых памятника содержат Обиход Всенощного бдения и Литургии. Эта часть стихирарей нуждается в особенно пристальном исследовании, так как именно в Обиходе часто проявляется феномен многораспевности песнопений. Одним из самых примечательных разделов Обихода в Стихираре Логгина является «Певческая Псалтирь», о которой речь пойдет ниже.

¹ «Большой распев представляет собой знаменную традицию мелизматике, с древности свойственную некоторым типам песнопений, напр. Евангельским стихирам, однако к кон. XVI в. переведенную мастерами певч. искусства из „тайнозамкненной“ формы в разводную... В отличие от „большого“ „меньшим“ обычно называли распев, соответствующий по стилю стоповой знаменной редакции» (Лозовая И. Е. Знаменный распев // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия, 2009. Т. XX. С. 293–294). Как будет показано ниже, инок Христофор использовал термин «большой распев» иначе. В данной статье, когда речь идет о жанре, мы используем термин «распев», о напеве — «распев».

Инок Логгин, как правило, не указывает имена роспевщиков в тексте Троицкого стихирая¹. Единственным исключением является упоминание авторства царя Ивана Грозного в стихирах Сретению Владимирской иконы Божией Матери и святителю Петру, митрополиту Московскому². Эта атрибуция встречается в обеих сохранившихся рукописях мастера. Однако до сих пор нельзя с уверенностью утверждать, к чему именно относятся ремарки Логгина о «творце» этих песнопений в Троицком стихираре — к созданию только текста, или авторство царя касается также самого распева этих стихир³.

Логгин ни разу не упоминает собственного авторства. Нет пометки об этом и в разделе с «Певческой Псалтирью». Однако есть веские основания утверждать, что данный осмогласный цикл создан самим Троицким роспевщиком⁴.

Христофор, как и Логгин, также не склонен к указанию авторства. Он сообщает о принадлежности распева одной группы песнопений к традиции Троице-Сергиева монастыря, когда в стихирах на «Господи воззвах» в праздник Пятидесятницы, кроме основной редакции, приводит вариант и снабжает его пометкой «теж стих[е]ры троецкой перевод»⁵.

¹ Что касается другой рукописи, созданной Логгином, РГБ. Ф. 304. № 428 (так называемого Чудовского стихирая), то в нем также нет указаний на авторские или местные роспевы, кроме упоминания царя Ивана Грозного в качестве автора стихир святителю Петру и Сретению Владимирской иконы.

² Подробнее см. работы Н. П. и Н. В. Парфентьевых, например: *Парфентьев Н. П.* Музыкально-гимнографическое творчество царя Ивана Грозного // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2014. Т. 14 (1). С. 51–59.

³ Так, например, стихирь в праздник святителя Петра, митрополита, на «Господи воззвах», у которых стоит указание на авторство царя Ивана, распеты на подобен «Киими похвальными». Иван Грозный, создавая тексты этих песнопений, несомненно, держал в уме и сам образец-автомелон, и существовавшие примеры распева на этот подобен (см.: *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб.: РИИИ, 1994. С. 197–198; *Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П.* Стихирь «на подобен» царя Ивана Грозного в честь святителя Петра, митрополита всея Руси // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2014. Т. 14 (1). С. 63–65). Суть творчества здесь проявилась в координации текста с существующим мелосом (то есть набором музыкальных формул) и в выборе варианта сегментации строк в соответствии со структурой образца. Царь Иван Грозный, несомненно, пользовался всеми средствами музыкальной выразительности, которые были доступны в рамках распева на подобен. Об отношениях канона и самостоятельного творчества см., например: *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 13, 19–20.

⁴ Ни в одной другой рукописи пока не обнаружена Певческая Псалтирь, близкая той, что находится в стихираре Логгина. Поэтому его осмогласный цикл является уникальным памятником. Логгин, очевидно, не закончил работу над своей Псалтирью. Она обрывается в разделе седмичных кафизм после 1-го гласа. В ней видна редакторская работа роспевщика: он помещает часть «забытых» стихов на полях; в некоторых концовках «теряется» часть знаков нотации; в тексте помещено указание, где следует искать «оригинал» использованного лица (Стихира 7-го гласа «Се Тебе талант» в Постном стихираре) и т. д. Подробнее см.: *Коротких Д. А.* Певчая псалтирь в памятниках XVI–XVII вв. // Музыкальная академия. М., 2001. № 4. С. 136–141.

⁵ РНБ. Кир.-Бел. 665/922. Л. 928–928 об.

С полным основанием можно заключить, что оба составителя скупы на указания авторства.

Иной подход виден у мастеров к вопросу о **многораспевности**. У Христофора представлено большое количество распевов песнопений. Например, стихира «Взыде Бог в воскликновении» празднику Вознесения приведена в шести различных вариантах (два из которых — путевой и большого знаменного распева)¹, тогда как у Логгина это песнопение дано в одной редакции. То же касается и многих других стихир.

Варианты песнопений иногда приводит и Логгин. В его сборнике имеет-ся два распева пасхального славника «Воскресения день», один из которых (большого знаменного распева²) сопровождается указанием «ино знамя»³. Пасхальный тропарь «Христос воскрес из мертвых» приведен в двух вариантах. Первый не нотирован (текст содержит две «аненайки» — вставки-фонемы). Второй нотирован и снабжен пометкой «друг[аго] знамен[и]»⁴.

Можно сказать, что Логгин, в отличие от Христофора, менее склонен к многораспевности, что удивительно в свете сообщений современников о его способности создавать множество распевов одного богослужебного текста⁵.

Перейдем к более подробному рассмотрению **содержания разделов** стихирарей. Многораспевность ярче представлена в Обиходе Всенощного бдения и Литургии. Так, песнопение Воскресной утрени «Всяко дыхание» у Логгина представлено в двух вариантах (без обозначения распевов)⁶. У Христофора также присутствуют две редакции этого песнопения, обозначенных как «меньшая» и «большой [ропсев]»⁷.

Трисвятое на Литургии в сборнике Логгина выписано в трех вариантах: знаменном, пути столповом (пометка «путь») и «ин перевод»⁸. У Христофо-

¹ На что указывают ремарки «С пути розвод» и «Большой» (см. РНБ. Кир.-Бел. 665/922. Л. 922, 923).

² Ср.: РГБ 354 № 144. Л. 577—579. Ропсев стихир в этой рукописи обозначен комментарием «Большим знаменем». Это «дробное» изложение распева во многом совпадает с редакцией данного песнопения, приведенной у Логгина (насколько позволяет судить о сходстве мелодико-ритмического рисунка сравнение дробно-знаменной и тайнозамкненной записей).

³ СПГИХМЗ. № 274. Л. 431 об.

⁴ СПГИХМЗ. № 274. Л. 428 об.

⁵ Как сообщает житие преподобного Дионисия (Зобниновского), своего племянника Максима Логгин «научил пети на семнадцать напевов разными знамены, а иные славные стихи переводов не токмо по пяти, по шести, по десяти и больше» (Канон преподобному отцу нашему Дионисию, архимандриту Сергиевы Лавры, радонежскому чудотворцу, с присовокуплением жития его. М., 1855. С. 67—68, цит. по: *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* О деятельности мастеров Троице-Сергиевского монастыря в области древнерусского музыкально-го искусства... С. 98).

⁶ СПГИХМЗ. № 274. Л. 475.

⁷ РНБ. Кир.-Бел. 665/922. Л. 958 об.

⁸ СПГИХМЗ. № 274. Л. 476 об.

ра нет путевой редакции этого песнопения. Он приводит только два знамен-ных «перевода» Трисвятого.

В Литургии Троицкий мастер дает знаменный и путевой варианты песнопения «Кресту Твоему»¹ (второй сопровождается пометкой «пут[ь]»). То же самое касается и двух вариантов «Елицы во Христа креститесь»². У Христофора эти произведения вообще отсутствуют.

У Логгина и у Христофора имеются знаменный и путевой варианты песнопения «Отца и Сына». В Троицком стихираре дается указание на «путь»³, а в сборнике Христофора — стоит пометка «бол[шой]»⁴.

Следует сделать некоторые уточнения о терминологии Христофора. Он, как правило, избегает пометок «путь», когда речь идет о путевом распеве, изложенном дробным знаменем⁵, то есть простыми знаками знаменной нотации. Можно предположить, это вызвано тем, что мастер считал собственно путевым распевом то, что изложено путевыми «ключами». Для Кирилловского инока дробная запись путевых песнопений — это не «путь», а «с пути развод» (термин Христофора⁶), или «большое [знамя]»⁷. Таким образом, термин «большой/ое» означает для него развернутый распев, изложенный дробным знаменем (хотя это не обязательно большой знаменный распев)⁸.

Логгин вообще не применяет термин «большой/ое» в Троицком стихираре. Возможно, причиной является то, что в своих рукописях он практически не использует дробно-знаменную запись песнопений⁹.

¹ СПГИХМЗ. № 274. Л. 477.

² СПГИХМЗ. № 274. Л. 477 об.

³ СПГИХМЗ. № 274. Л. 478 об. — 479.

⁴ РНБ. Кир.-Бел. 665/992. Л. 977.

⁵ Термин «дробное знамя» означает, что «разведены содержащиеся в песнопениях тайнозамкненные графические комплексы лиц и фит» (*Тюрина О. В.* Особенности мелодической формульности в Евангельских стихирах большого распева // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 34. С. 50).

⁶ РНБ. Кир.-Бел. 665/922. Л. 922.

⁷ Не исключено, что такой выбор значения термина Христофором связан с тем, что слово «путь» означало среднюю партию в древнерусском строчном многоголосии. При изложении таких песнопений в виде партитур в рукописях первой половины XVII века они даются, как правило, путевой нотацией. Соответственно, и основное значение термина «путь» связано с путевой нотацией. Для инока Христофора, как теоретика, тонкости терминологии должны были иметь большое значение.

⁸ Такое использование термина фиксируется и у других мастеров (*Григорьева В. Ю.* Книга Инока Иосифа Ловзунского его знамени и пометы // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2012. Вып. 3 (9). С. 25).

⁹ В Чудовском стихираре (РГБ. Ф. 304. № 428) мастер также нигде не указывает на «большой распев» или какие-либо местные варианты песнопений.

«**Певческая Псалтирь**». В рукописи Логгина это часть обихода Всенощного бдения. Она была впервые обнаружена нами в Троицком стихираре и введена в научный оборот в 2000 году¹. Данный раздел представляет собой распетые на восемь гласов стихи Воскресных 2-й и 3-й кафизм Утрени с припевами, а также седмичные кафизмы Утрени 1-го гласа. Другие гласы седмичной псалтири в рукописи отсутствуют².

Принцип распева кафизм на все восемь гласов восходит к домонгольскому (студийскому) богослужебному уставу. По-видимому, уже к началу XV века традиция стала исчезать³. Сохранившиеся письменные памятники, вплоть до второй половины XVI века, не содержат раздела, посвященного пению кафизм. Редчайшим исключением явилась псалтирь начала XVI века, обнаруженная и введенная в научный обиход Т. В. Швеца⁴. Исследовательницей установлено, что памятник относится к домонгольскому типу. Сравнение образцов, приведенных в работе Т. В. Швеца, а также некоторых других домонгольских памятников (Типографский устав, Благовещенский кондакарь) показывает, что Псалтирь Логгина не является прямым продолжением домонгольской музыкальной традиции.

Логгин использовал в своем осмогласном цикле утренних кафизм распевы Псалтири, связываемой с авторством Маркела Безбородого⁵. Троицкий роспевщик дополнил этот материал гласовыми формулами столпового знаменного распева, лицами, позаимствованными из певческих книг Ирмология, Октоиха, Постного стихираря, а также формулами, близкими по своему мелодико-ритмическому рисунку попевок путевого и большого знаменного распевов⁶.

¹ *Коротких Д. А.* Певческий сборник Логгина Шишелова из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника // II Международная конференция Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. 4–6 октября 2000 г.: Тезисы докладов. Сергиев Посад, 2000. С. 11–13.

² Седмичная часть Псалтири Логгина оканчивается 20-й кафизмой 1-го гласа. В рукописи последовательность листов в конце нарушена: первым должен следовать 468-й, затем — 466-й, в конце — 467-й лист. Последний лист заполнен лишь наполовину, следующий за ним лист вырезан (остался корешок). См.: СПГИХМЗ. № 274. Л. 466 об. — 468.

³ Одним из последних памятников домонгольской Певческой Псалтири является раздел в рукописи ГИМ. Барс. № 1348. Л. 133–134, датируемой началом XV века.

⁴ *Швец Т. В.* Древняя традиция псалмопения в неизвестном славянском нотированном памятнике XVI века // Теория и история монодии: Доклады международной конференции. Вена, 2006 / Под ред. М. Чернин, М. Пишлэгер. Брно, 2012. Т. 4. С. 519–561.

⁵ Однако Логгин не включил в свою осмогласную псалтирь распев 3-й Славы 3-й кафизмы из «Псалтири Маркела».

⁶ Это заключение сделано нами на основании сравнения записей данных оборотов с формулами путевого и большого знаменного распева, в частности попевок путевого распева «площадкой» и «связями», обладающими схожим мелодико-ритмическим рисунком. Мы благодарим А. А. Лукашевича за возможность ознакомиться с составленными им на основании рукописей схемами и расшифровками путевых попевок.

Обратимся теперь к содержанию **минейного и постного Стихирарей**, а также **Октоиха**, вошедших в состав рассматриваемых сборников. В рукописях XV—XVI веков некоторые рядовые стихирны, предназначенные для пения «на подобен», нотировались¹. В конце XVI — начале XVII века более простые по мелодике и структуре образцы начинают заменяться в певческих рукописях на модели силлабо-мелизматического типа, так называемые «знаменные подобны» (термин, используемый в рукописях), распеты столповым знаменным роспевом. Данная замена силлабической модели на силлабо-мелизматическую коснулась стихир на подобны «Небесных чинов», «Преславнии мученицы» 1-го гласа, «Егда от древа» 2-го, всех стихирных подобнов 4-го гласа, «Радуйся, живоносный Кресте» 5-го, «Все возложше», «Тридневен» 6-го, «О преславное чудо», «Господи, аще и на судищи» и «Что вы наречем» 8-го гласа².

Христофор в своем стихираре использует старые силлабические подобны (XV—XVI века), инципиты которых приведены выше. В отличие от него Логгин предпочитает именно «знаменные» редакции с фитами и сложной структурой, дающей большую свободу при распевании текста.

В примере 1 показано отличие распева на основе силлабо-мелизматической «знаменной» модели от распева на силлабический образец. При этом оба варианта подписаны одним инципитом «под. Егда от древа». Можно наблюдать, как в песнопении «Всем скорбящим радость» и в следующих за ним стихирах из Малой вечерни 2-го гласа Октоиха Логгин варьирует попевки, использует фиты (во второй стихире).

Возможно, инок Логгин прибегнул к «знаменным» моделям по той причине, что не видел смысла выписывать «на ряду» силлабические напевы, поскольку последние широко применялись в устной практике. Троицкий мастер создал свою подборку силлабических образцов, предназначавшихся для

¹ Вероятно, это связано с трудностями перевода византийских текстов с греческого на церковнославянский язык, когда нарушалось соответствие количества слогов в идентичных структурных построениях. В модели-автомелоне и подобне-просомиионе оказывалось разное количество слогов в строках, что усложняло пение мелодии «по памяти». Все это заставляло певцов упрощать уставные требования. Так, в Лаврском стихираре РГБ. Ф. 304. № 411 содержится указание петь седмичные стихирны 1-го гласа Октоиха только на один из подобнов вместо указанных в богослужебных книгах разных образцов: «сииж подобен поется чрез всю седмицу» (Л. 451—468). Подробнее см.: Павел (Коротких), иеромонах. Развитие принципа подобия в песнопениях знаменного роспева // Труды Коломенской Духовной семинарии. М.: Русский раритет, 2010. Вып. 5. С. 128—137.

² Произошло как бы «раздвоение» роли этих подобнов в богослужении: модели силлабического типа еще более упростились и перешли в разряд так называемых «примошных» подобнов, исполнявшихся наизусть (как и положено), а «знаменные подобны», то есть распеты столповым знаменным роспевом, стали письменной редакцией песнопений с тем же инципитом. В рукописях стали встречаться две подборки образцов: примошные и знаменные подобны.

Логгин:



И ѿ бн дн мы и мо



пред ста тель ни ца

Христофор:



И о бн дн мым пред ста тель ни це

Пример 1. Фрагмент стихирьы «Всем скорбящим радость»
в «знаменной» и старой силлабической редакциях
(Октоих, глас 2, на Малой вечерне, на стиховне, подобен «Егда от древа»)

пения по ненотированной книге¹, но не включил ее в свой стихирарь в качестве отдельной рубрики (как это сделал Христофор)². Он вообще не использовал в «рядовом» изложении песнопений силлабические модели.

Стилистика «знаменного подобна» позволяет Логгину дать, если можно так выразиться, волю своему таланту распевщика. Благодаря этому богослу-

¹ В рукописи РНБ. Кир.-Бел. № 647/904 (рубеж XVI–XVII веков) содержится подборка подобнов с киноварной правкой, которая связывается с авторством Логгина (указание «Крас[ное?] Лог[гинь]» на «брезе»). Судя по снимкам Л. Ф. Мороховой, группам подобнов, исполнявшихся наизусть (так называемых «приимощных») в этой рукописи соответствовали пометки «соч», остальные же помечены как «не соч». Данные выражения не совсем ясны по своей этимологии. См.: *Морохова Л. Ф.* Ремарки об авторстве Лонгина в тетради Варфоломея // *Древнерусская певческая культура и книжность: Сборник научных трудов / Сост. и отв. ред. Н. С. Серегина. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 62–68.*

² Силлабические подобны, встречающиеся в стихираре Христофора «на ряду», отличаются от более простых моделей в разделе «Подобники», предназначавшихся для устного исполнения. Однако и те и другие обладают близким мелодико-ритмическим рисунком. Образцы подобнов Христофора отличаются от «приимощных» моделей, записанных Логгином, что, вероятно, объясняется различием устной традиции в Троицкой и Кирилловской обителях.

жебное пение приобретает более торжественный характер. Как и положено средневековому мастеру, он дает авторскую трактовку стихир, не выходя за пределы канонических норм распева.

Тенденция к включению в сборник стихир на «знаменный подобен» характерна и для Логгина, и для Христофора. Но Троицкий распевщик уделял этой технике распева особенное внимание. Рядовые «подобные» стихиры (например, песнопения малой вечерни) представлены в его стихираре в распеве на эти модели. У Христофора данные песнопения часто вообще отсутствуют или распеваются силлабически. Все это говорит о торжественности и продолжительности богослужения в обители преподобного Сергия и о мастерстве Троицких певчих.

Добавим еще один штрих к «портрету» составителей стихирарей. Инок Христофор в своем сборнике в праздник Пятидесятницы, помимо общераспространенной редакции распева группы стихир второго гласа на «Господи воззвах», приводит и альтернативный **«Троицкий перевод»**. Стихиры с таким же заголовком обнаружены Н. П. и Н. В. Парфентьевыми в стихираре конца XVI века РНБ. Кир.-Бел. 622/879, принадлежавшем иноку Гурию Шишкину¹.

Сопоставление невменной записи стихир в обеих рукописях показывает, что это варианты одного распева. Получается, что существуют по крайней мере две рукописи Кирилло-Белозерского монастыря, содержащие Троицкую редакцию стихир Пятидесятнице. Однако в стихираре Логгина приводится только общераспространенная редакция данных стихир². Возникает вопрос: почему мастер проигнорировал традицию собственного монастыря и не внес эту редакцию в свою рукопись?

Симптоматично, что в певческих книгах, имеющих прямое отношение к Троице-Сергиеву монастырю (в том числе поздних, двузнаменных и нотной линейных), также не обнаружены распевы, зафиксированные в Кирилловских стихирарях (инока Христофора и Кир.-Бел. 622/879). Возможно, эта «Троицкая» редакция, возникнув в начале XVII века, какое-то время использовалась на клиросах обители преподобного Сергия, распространилась за ее пределы, но постепенно вышла из употребления в самом монастыре.

В процессе работы над статьей в поле нашего зрения попал еще один источник, содержащий невменные формулы, соответствующие рассматриваемой Троицкой редакции стихир (РГБ. Ф. 178. № 875. 1605–1606 годы). В ней, в подборке, озаглавленной «Ис троецкаго праздника строчки и фиты по-троецкы»³, выписаны несколько разводов строк из тех же стихир Пятидесятнице, в том числе несколько примеров развода «закрытой статьи»

¹ Указание, как в стихираре Христофора: «теж стих[e]ры троецкой перевод» (Л. 153–154 об.).

² СПГИХМЗ. № 274. Л. 451 об.

³ РГБ. Ф. 178. № 875. Л. 353 об.

Логгин (СПГИХМЗ №274)

Во дво рѣ хо тво и хо

Троецкий переводъ:

Христофор
РНБ Кир.-Бел. 665/922

РГБ Ф. 178 № 875

Гурий Шишкин
РНБ Кир.-Бел. 622/879

Во дво рѣ хо тво и хо

Пример 2. Розвод закрытой статьи «по-троицки»
в стихире 2-го гласа на Пятидесятницу

(пример 2)¹. Данное изложение распева несколько отличается от вариантов из стихирарей РНБ. Кир.-Бел. 622/879 и Христофора. Существуют даже различия между приведенными в рукописи розводами одной и той же попевки. Эта вариантность, вероятно, говорит о том, что «Троецкий перевод» не сформировался окончательно.

Логгин предпочитал не включать в свой сборник распевы, принадлежащие к отдельным местным традициям или вышедшие из-под пера других распевщиков. Подтверждением этому может служить такой пример. Славник «на Господи возвах» в службе мученика Евстафия (20 сентября) во многих рукописях содержит один или более розводов лица, приходящегося на первые слова стихиры «Вторый Иов, Еустафие, житием» (как, например, в стихираре БАН. Вятское 9. Л. 32). В качестве авторов двух распространенных редакций этого оборота в рукописях указываются известные распевщики Феодор Христианин и Исаия Лукошко (РГБ. Ф. 379. № 63. Л. 121 об.,

¹ Вопрос о том, как именно Логгин мог исполнять закрытую статью во 2-м и 6-м гласах, остается открытым, поскольку в рукописях, созданных им самим, до сих пор не найдено ни одного дробного розвода этого знамени (у Христофора такие розводы встречаются, они относятся к усольской певческой традиции). Возможно, распев Логгином этого оборота будет обнаружен в других рукописях. Есть основания полагать, что мастер не использовал здесь Троицкий распев закрытой статьи: другие изменения в стихирах из Кирилло-Белозерского монастыря (замена переволоки на экзотическую попевку, отдельные замены связей на кудизму среднюю) в рукописи Логгина не отмечены.

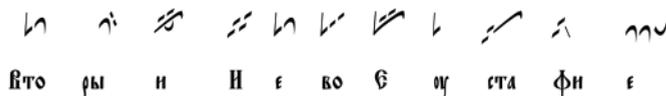
Крестьянинъ (РГАДА. Ф. 181. № 600. Л. 20)



Лукошко (Там же)



Тайно-замкненное начертание. Стихирарь XVI в. (РГБ. Ф. 304. № 415. Л. 220 об.)



Логгинъ (СПГИХМЗ. № 274. Л. 28 об.)



Пример 3. Начало Славника мученику Евстафию

РГАДА. Ф. 181. № 600. Л. 20). По нашему мнению, Логгин знал эти варианты¹, но проигнорировал их. Он распел² начало данного песнопения общераспространенными попевками знаменного роспева, заменив ими лицо «закрытая с хамилой» (пример 3)³.

Инок Христофор, столкнувшись с несколькими вариантами роспева этого оборота, очевидно, оказался перед непростым выбором. Так и не решив,

¹ Рукопись РГАДА содержит комментарии государевых певчих дьяков с указанием авторства Лукошко и Христианина. Логгин мог общаться с этими мастерами в пору своего пребывания в Чудовском монастыре, поскольку они регулярно участвовали в совместных богослужениях с монастырскими певчими (см.: *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* О деятельности мастеров Троице-Сергиевского монастыря в области древнерусского музыкального искусства... С. 95).

² СПГИХМЗ. № 274. Л. 28об.

³ Здесь мы для удобства вводим свое название тайнозамкненного оборота, которое в древнерусских источниках не имеет вербального обозначения.

какой из существующих «переводов» является «добрым», он оставил начало славника мученику Евстафию вообще без нотации¹.

Логгин мог избрать более простой путь — поместить в начале стихирь тайнозамкнутый оборот без розвода, как это было принято в более ранних стихирарях, созданных иноками Троицкого монастыря в конце XVI века². Но он предпочел заменить редкое лицо «закрытая с хамилой» общеупотребительными попевками. Этот факт, по нашему мнению, свидетельствует о стремлении Логгина к созданию нормативной редакции распева, исключая множественные интерпретации.

Выводы. Инок Христофор прямо указывает «сборительский» характер своего труда, в который по словам мастера, вошли «стиси... и славники добри зело знаменем и переводов добрых»³. Порой он включает в сборник несколько вариантов одного песнопения, придерживаясь «многораспевности». Особенно характерно для него употребление песнопений путевого и большого знаменного распевов, изложенных дробным знаменем.

Логгин демонстрирует противоположный подход. Он исповедует принцип «одно песнопение — один перевод» и очень редко от него отклоняется. Кажется, в отношении организации материала сборника «уставщик Логгин» берет верх над «ропсевичком Логгином».

Инок Христофор в своем стихираре постоянно приводит розводы лиц и фит как в тексте песнопений (часто не приводя их начертаний и не пользуясь пометкой «Роз», позднее использовавшейся для обозначения начала розвода), так и на полях рукописи.

Логгин практически не использует розводы в осмогласной части сборника. Мастер предпочитает более древние формы попевок осмогласника⁴ и в целом придерживается довольно архаичной формы изложения распева, не раскрывающей подробности исполнения. Последнее характерно для раннего периода (XII — конец XVI века) деятельности мастеров древнерусского певческого искусства⁵. В целом создается впечатление, что Троицкий мастер стремился к созданию некоей единой, «нормативной» редакции стихир,

¹ РНБ. Кир.-Бел. 665/922. Л. 54. Решение вопроса о том, как расшифровать распев, принадлежащий Христианину, не так прост. В рукописях существует два варианта опометки. Не исключено, что здесь использовался «странный голос», на что могут указывать разночтения «п» и «в» в средней части лица. В расшифровке мы представили наиболее вероятный вариант прочтения этого оборота.

² См.: РГБ. Ф. 304. № 414. Л. 336 об.; РГБ. Ф. 304. № 415. Л. 220 об.

³ РНБ. Кир.-Бел. 665/922. Л. 2.

⁴ Это выражается, например, в архаичном отображении попевок «скочек» («переводка» находится непосредственно перед «стрелой простой»), «переволока» («стрела простая» вместо «мрачной» в основе), лицо «стрельностатийное» («палка» вместо «стрелы полукрыжевой») и др.; в приверженности тайнозамкнутой форме записи фит и лиц.

⁵ См.: Лозовая И. Е. Знаменный распев. С. 293.

предпочитая использовать столповой и большой знаменный роспев (в тайнозамкненной форме)¹.

Образ Логгина-консерватора в определенной степени соответствует некоторым отзывам современников. Так, в споре с преподобным Дионисием Радонежским в ответ на обвинение в «бессмысленном пении» головщик Логгин и уставщик Филарет «единими усты рекоша: Мы... поем, и чем, и говорим, как повелось изстари в дому живоначальные Троицы, так тое и держим»². Логгин считал себя хранителем и продолжателем древней монастырской традиции, что выражалось и в его отношении к содержанию сборника. Однако Троицкий головщик не всегда был последовательным в декларируемых им принципах и все же прибегал к авторским трактовкам песнопений. Так, им была создана «Певческая Псалтирь», фактически представляющая собой попытку восстановления студийской практики исполнения псалмов на утрени в соответствии с принципом осмогласия.

Христофор, напротив, старается упростить свою запись, раскрыть тайнозамкненные обороты, истолковать, разъяснить распев. «Ключ знаменной» инока Христофора, особенно путевой кокизник, представляющий сопоставление знаменных и путевых попевок (в записи путевой нотации и в розводе «знаменем») следует рассматривать в контексте всего сборника. Особенно это касается «с пути розводов» (изложение путевого роспева знаменной нотацией) в стихирах некоторым праздникам, чаще всего без указания на «путь» в заголовке песнопения³. Так у нас появляется возможность сопоставить теоретические построения мастера в «Ключе» и тот материал стихирая, из которого они возникли, а также наблюдать процесс концептуализации многих явлений, которые давно присутствовали в практике⁴.

¹ Об этом говорит обилие фитных и лицевых начертаний, не характерных для столпового роспева, во многих песнопениях Троицкого стихирая.

² Канон преподобному отцу нашему Дионисию, архимандриту Сергиевы Лавры, радонежскому чудотворцу, с присовокуплением жития его. М., 1855. С. 67–68, цит. по: *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* О деятельности мастеров Троице-Сергиевского монастыря в области древнерусского музыкального искусства... С. 98).

³ Роспев песнопения, записанного в рукописи Христофора дробным знаменем, может быть определен на основе нескольких критериев. Самым очевидным из них является отсутствие знаков «Э» в нотном тексте стихир большого знаменного роспева и отсутствие в дробной записи путевого роспева фитных начертаний. Надежным критерием является сопоставление крюковой записи славников у Христофора и их нотно-линейного изложения в более поздних источниках (например, партии «пути» в «Троестрочнике Одоевского», РГБ. Ф. 210. № 24). Нами было осуществлено такое сравнение в отношении Славника «на Господи воззвах» Пятидесятницы. Были выявлены некоторые «расширения» путевых попевок у Христофора по сравнению со «строгой» редакцией. Исследования в данном направлении могут принести интересные результаты.

⁴ Речь идет, например, о каталогизации путевых формул, их розводе устойчивыми сочетаниями столповых знамен и сопоставлении их с формулами знаменного роспева.

Христофору свойственна бóльшая редакторская свобода и стремление к доступности крюкового письма. Мастер опережал свое время в тех новациях, которые он применил при составлении своего стихираря. Логгин же, создавший свой сборник на полтора десятилетия позже Христофора, судя по всему, стремился сохранить «мастерство», понимаемое как «закрытость» записи от непосвященных, и исполнение значительной части распевов по памяти, что, к сожалению, затрудняет изучение его творчества. Тем большую важность приобретает сопоставление тайнозамкненного Троицкого стихираря с памятниками начала XVII века, записанными дробным знаменем.

В данной статье мы остановились на общем содержании сборников, затронув некоторые особенности, подчеркивающие их уникальность. Предстоит дальнейшее комплексное исследование данных памятников, раскрывающее их музыкальное содержание.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БАН — Библиотека Академии наук.

ГИМ — Государственный исторический музей.

РГАДА — Российский государственный архив древних актов.

РГБ — Российская государственная библиотека.

РНБ — Российская национальная библиотека.

СПГИХМЗ — Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV—XVIII вв. Л.: Музыка, 1972. 423 с.
3. *Григорьева В. Ю.* Книга Инока Иосифа Ловзунского его знамени и пометы // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2012. Вып. 3 (9). С. 7—54.
4. Ключ знаменной, 1604 / Христофор / Публ., пер. М. Бражникова, Г. Никишова. М.: Музыка, 1983. 293 с. (Серия: Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9).
5. *Коротких Д. А.* Певческий сборник Логина Шишелова из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника // II Международная конференция Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. 4—6 октября 2000 г.: Тезисы докладов. Сергиев Посад, 2000. С. 11—13.
6. *Коротких Д. А.* Певчая псалтирь в памятниках XVI—XVII вв. // Музыкальная академия. М., 2001. № 4. С. 136—141.
7. *Костюхина Л. М.* Заметки по палеографии русских полууставных рукописей XVII века Кирилло-Белозерского собрания // Археографический ежегодник за 1962 год (К 70-летию академика М. Н. Тихомирова) / Отв. ред. В. И. Шунков. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 215—220.
8. *Лозовая И. Е.* Знаменный распев // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия, 2009. Т. XX. С. 285—297.

9. *Морохова Л. Ф.* Ремарки об авторстве Лонгина в тетради Варфоломея // Древнерусская певческая культура и книжность: Сборник научных трудов / Сост. и отв. ред. Н. С. Серегина. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 62–68.
10. *Павел (Коротких), иеромонах.* Развитие принципа подобия в песнопениях знаменного распева // Труды Коломенской Духовной семинарии. М.: Русский раритет, 2010. Вып. 5. С. 128–137.
11. *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре российского государства XVI–XVII вв.: Школы. Центры. Мастера. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991. 253 с.
12. *Парфентьев Н. П.* Музыкально-гимнографическое творчество царя Ивана Грозного // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2014. Т. 14 (1). С. 51–59.
13. *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* К проблеме атрибуции цикла стихир «Отче преблаженне» в честь митрополита всея Руси Петра музыкально-гимнографическому творчеству царя Ивана Грозного // Журнал Сибирского федерального университета. Серия «Гуманитарные науки». 2022. № 15 (1). С. 85–94.
14. *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* О деятельности мастеров Троице-Сергиевского монастыря в области древнерусского музыкального искусства (на примере творчества Логина Шишелова) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2013. Т. 13 (1). С. 93–104.
15. *Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П.* Стихиры «на подобен» царя Ивана Грозного в честь святителя Петра, митрополита всея Руси // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2014. Т. 14 (1). С. 60–73.
16. *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб.: РИИИ, 1994. 466 с.
17. *Спирина Л. М.* Малоизвестная певческая рукопись XVII в. из собрания СПМЗ // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1995 / Редкол.: Д. С. Лихачев [и др.]. М.: Наука, 1996. С. 159–168.
18. *Старикова И. В.* Стихирарь // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия, 2022. Т. LXVI. С. 471–474.
19. *Тюрина О. В.* Особенности мелодической формульности в Евангельских стихирах большого распева // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 34. С. 49–70.
20. *Швец Т. В.* Древняя традиция псалмопения в неизвестном славянском нотированном памятнике XVI века // Теория и история монодии: Доклады международной конференции. Вена, 2006 / Под ред. М. Чернин, М. Пишлөгер. Брно, 2012. Т. 4. С. 519–561.
21. *Шевчук Е. Ю.* Ирмологион // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия, 2011. Т. XXVI. С. 625–633.

Аннотация

Сопоставление письменных памятников (СПГИАХМЗ. № 274 и РНБ. Кир.-Бел. 665/992), созданных известными мастерами древнерусского церковного пения иноками Логгином и Христофором, представителями разных монастырских школ, дает возможность не только определить индивидуальные особенности их стиля, как составителей стихирарей, но и попытаться определить цели, которые ставили перед собой эти выдающиеся мастера церковного искусства. В статье рассматривается общая структура рукописей, исследуется отношение Логгина и Христофора к проблеме авторства и многораспевности, к исполнению подобнов. При анализе были выявлены позиции: Логгина как сторонника более «закрытой» древней традиции, а Христофора — как автора, склонного к теоретическому осмыслению церковного пения, к раскрытию тайнозамкнутых оборотов.

Abstract

A comparison of written monuments (SPSHAMR. No. 274 and NLR. Cyr-Bel. 665/992), created by famous masters of ancient Russian Church singing monks Loggin and Christophor, who were representatives of different monastic schools, allows to determine the individual characteristics of their style (as compilers of Sticheron Books), and aims to define the goals set by outstanding masters of the ecclesiastical art. The article examines the general structure of the manuscripts, explores the attitude of Loggin and Christophor to the problem of authorship and multi-chant, alongside the performance of stichera-*'prosomoia'*. The analysis has revealed Loggin's devotion towards more *'closed'* ancient tradition, and Christophor's towards theoretical understanding of church singing and to the disclosure of the *'secretly-encrypted'* turns of the chant.

- ✓ *Ключевые слова:* древнерусское певческое искусство, знаменный распев, стихирарь, многораспевность, Троицкий распев, подобны.
- ✓ *Keywords:* ancient Russian singing art, Znamenny chant, Book of Sticheron, multi-chant, Troitskiy chant, *prosomoia*.

Кантаты Иоганна Филиппа Кирнбергера

ЛОМТЕВ ДЕНИС GERMANOVICH

*Кандидат искусствоведения, независимый исследователь,
музыкальный издатель (Дрезден, Германия)*

LOMTEV DENIS G.

*PhD (History of Arts), Independent Researcher,
Music Editor (Dresden, Germany)*

E-mail: degelo@mail.ru

Оценка заслуг Иоганна Филиппа Кирнбергера (1721–1783), сложившаяся у его современников, не претерпела существенных изменений до настоящего времени. Типично в этом отношении мнение, высказанное в 1783 году одним из его учеников, композитором и музыкальным критиком Иоганном Фридрихом Рейхардтом (1752–1814), отметившим, что Кирнбергер «первым обратил наше внимание на внутреннее совершенство и цельность искусства и шедевров Себастьяна Баха, Генделя и Фаша и научил ценить их... а также давал советы касаясь эстетической и практической стороны музыки и высказывал идеи, ставшие весьма благотворными для композиторов»¹.

В центре его наследия по-прежнему стоят музыкально-теоретические трактаты, главным из которых по праву считается «Искусство чистого звукосложения в музыке»², впоследствии неоднократно переизданное. Разработанные там принципы системного освоения основ мелодики, гармонии и контрапункта Кирнбергер перенес в последующие свои публикации — «Основы генерал-баса как первые шаги к сочинению», «Мысли о различных методах обучения композиции как подготовка к усвоению фуги» и «Метод запросто делать сонаты»³. Как опубликованные, так и оставшиеся в руко-

¹ *Borris-Zuckermann S.* Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750. Ohlau: Eschenhagen, 1933. S. 102.

² *Kirnberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert. Teil 1. Berlin: Voß, 1771. 250 S.; *Kirnberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert. Teil 2. Abt. 1–3. Berlin [u. a.]: Decker [u. a.], 1776–1779. 153, 232, 188 S.

³ *Kirnberger J. Ph.* Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition. Berlin: Hummel, 1781. 116 S.; *Kirnberger J. Ph.* Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkennntniß. Berlin: Decker, 1782. 31 S.; *Kirnberger J. Ph.* Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln. Berlin: Birnstiel, 1783. 7 S.

писях работы становились объектами исследований его музыкально-теоретических взглядов¹.

Иначе обстоит дело с изучением композиторского наследия Кирнбергера. Позиция советских специалистов по этому поводу отражена в «Музыкальной энциклопедии», где он охарактеризован как «автор упражнений, сонат, фуг и небольших пьес (с комментариями) для клавира и органа, не имеющих большого художественного значения, но применяющихся в педагогической практике»². Сказанное во многом объясняет отсутствие хоть сколько-нибудь значимых работ о Кирнбергере-композиторе на русском языке.

Немецкие исследователи не столь категоричны в оценках художественного достоинства сочинений, акцентируя проблему их стилевой принадлежности. Впервые этим обстоятельно занялся в 1933 году Зигфрид Боррис-Цукерман (1906–1987). В его диссертации отмечается, что в инструментальных опусах, в том числе инструктивных, Кирнбергер обычно придерживается строгой и замысловатой композиторской техники, иной раз даже кажущейся старомодной³. Многочисленные песни и оды с их незатейливым мелодическим рельефом и прозрачным гармоническим сопровождением, напротив, соответствуют легкому галантному стилю так называемой первой берлинской школы, объединявшей музыкантов при дворе прусского короля Фридриха II (в нее входили Карл Филипп Эммануил Бах, Иоганн Иоахим Кванц, Кристоф Шаффрат и братья Граун, Иоганн Готлиб и Карл Генрих).

Некий стилистический поворот, в основном касающийся смелого гармонического языка и подчеркнутой мелодической экспрессии, Боррис-Цукерман видит в самых поздних сочинениях, к которым принадлежат кантаты — две духовные (*Christus ist des Gesetzes Ende* и *Zion klagt mit Angst und*

¹ Beach D. W. The harmonic theories of Johann Philipp Kirnberger: their origins and influences. New Haven; London: Yale University Press, 1974; Engelhardt R. Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers J. Ph. Kirnberger. Erlangen–Nürnberg, 1974. 420 S.; Ottenberg H.-G. Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1978. S. 73–76; Lütteken L. Zwischen Ohr und Verstand: Moses Mendelssohn, Johann Philipp Kirnberger und die Begründung des «reinen Satzes» in der Musik // Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns / Hrsg. von Anselm Gerhard. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 135–163; Moths A. Johann Philipp Kirnbergers «Methode Sonaten aus m Ermel zu schüddeln» (Berlin 1783) als Beispiel für historische Methodik im modernen Satzlehreunterricht // Musiktheorie zwischen Historie und Systematik: 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001. Augsburg: Wißner, 2004. S. 138–144; Ломтев Д. Г. Иоганн Филипп Кирнбергер и его исследование звуко-цветовых соответствий // Временник Зубовского института. 2021. № 4 (35). С. 155–167.

² Марков И. М. Кирнбергер // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. Кол. 804.

³ Borris-Zuckermann S. Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750. S. 40–55.

Schmerzen) и две светские (*Der Fall der ersten Menschen* и *Ino*). Такой же позиции относительно кантат придерживается и автор обстоятельной статьи о Кирнбергере во втором издании энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Петер Вольни¹. При статье имеются сведения о местонахождении соответствующих рукописей, хотя сами они, по всей видимости, ревизии не подвергались (как, впрочем, и в диссертации Борриса-Цукермана). Необходимость корректировки некоторых из этих сведений возникла после обращения к первоисточникам в процессе подготовки данной работы.

Рукопись *Christus ist des Gesetzes Ende* («Христос — конец закона», цитата из Послания к Римлянам, 10: 4), выполненная неизвестным лицом, хранится в Берлинской государственной библиотеке (Mus.ms. 30225), куда она попала в составе нотного собрания музыкального коллекционера Георга Иоганна Даниэля Пёльхау (1773—1836). Произведение названо по начальному четырехголосному хору с инструментальным сопровождением (первая и вторая скрипки, альт, генерал-бас). Однако никаких иных документов, подтверждающих авторство Кирнбергера, как и упоминаний об исполнении данного хора, не сохранилось. Остальные же части рукописи — четырехголосный хорал *Deiner Sanftmut Schild*, ария тенора *Wahre Christen sind kein Echo*, речитатив тенора *Nicht, die uns hassen*, ария тенора *Ich will von nun an meinen Feinden* и заключительный четырехголосный хорал *Herr Jesu, der du bist ein Fürbild wahrer Liebe* — целиком воспроизводят кантату Георга Филиппа Телемана *Deiner Sanftmut Schild* (TWV 1: 211).

Точные даты создания остальных трех кантат, авторство которых не подлежит сомнению, на сегодняшний день не установлены. Известно лишь, что две из них в 1780 году были включены в программы еженедельных концертов, проводившихся по средам в берлинском отеле *Zur Stadt Paris*: премьера *Der Fall der ersten Menschen* («Грехопадение первых людей») состоялась 5 июля, премьера *Ino* («Ино») — 9 августа². Третья кантата, *Zion klagt mit Angst und Schmerzen* («Сион оплакивает со страхом и болью»), датируется предположительно декабрем 1782 года³. Ниже предлагается их подробное рассмотрение, осуществленное в отечественном историческом музыкознании впервые.

Либретто «Грехопадения первых людей» принадлежит философу и эстетике Иоганну Георгу Зульцеру (1720—1779), берлинскому знакомому композитора. Составленный им текст представляет собой немного измененные строфы из библейской эпической поэмы *Noachide* (в русском переводе закре-

¹ *Wollny P.* Kirnberger // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil. Bd. 10.* Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2003. Sp. 175.

² *Ledebur C. Frh. v.* *Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.* Berlin: Ludwig Rauh, 1861. S. 284.

³ *Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Ec 116.1.*

пилося близкое по смыслу название «Ной») швейцарского писателя Иоганна Якоба Бодмера (1698—1783), а именно из ее шестой песни (главы)¹.

Произведение, сочиненное для двух солистов в сопровождении камерного ансамбля (первая и вторая скрипки, альт, группа генерал-баса, в одной арии добавляется флейта), соответствует распространенным в немецкоязычных странах того времени представлениям о кантате «для камерной музыки» с ограниченным исполнительским составом без «хоров, хоралов и прочего многоголосного пения», которые, в свою очередь, считались атрибутом крупномасштабных сочинений². «Грехопадение первых людей» состоит из инструментального вступления, вокально-инструментальных блоков (трех с солирующим тенором, одного с солирующим сопрано; в либретто солисты обозначены как Адам и Ева) и инструментальной интерлюдии между вторым и третьим блоками:

Инструментальное вступление (h-moll)

Речитатив Адама *Schönste der Schöpfung!* (h-moll → b-moll)

Ариозо Адама *Eines verfluchten Feindes verfluchte Tücke* (b-moll)

Ария Адама *Künftig soll mein Geschäft sein* (b-moll)

Речитатив Евы *Wie so blöde?* (B-dur)

Ариозо Евы *Seitdem ich gekostet, fühl' ich vielmehr* (B-dur)

Ария Евы *Flügel sind meinem Geiste gewachsen* (F-dur)

Инструментальная интерлюдия (b-moll ☉ b-moll)

Речитатив Адама *O! Wie sehr hat die Frucht...* (b-moll → f-moll)

Ария Адама *Ach, der verfluchten Tat* (f-moll)

Речитатив Адама *Ach! Ich habe den Tod gesehen!* (Des-dur)

Ариозо Адама *Tod liegt da vor mir* (Des-dur → es-moll)

Ария Адама *Nein, ich will nicht* (Es-dur)

Каждый вокально-инструментальный блок состоит из речитатива и арии. Ариозо между ними, представленное в схеме, в рукописях нигде отдельно не обозначено. Это связано с его положением как особой «отличительной ча-

¹ См.: [Bodmer J. J.]. Die Noachide in Zwölf Gesängen von Bodmern ganz umgearbeitet und aufs neue verbessert. Basel: Thurneysen, 1781. S. 159–163.

² Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Erster Teil, von A bis J. Leipzig: M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1773. S. 256. Цитируемые здесь и далее определения из «Всеобщей теории изящных искусств» Зюльцера, возможно, сформулированы самим Кирнбергером, принявшим участие в написании статей на музыкальные темы.

сти речитатива», подходящей, к примеру, для передачи «грозного высказывания» или «тихого торжественного чувства», как разъясняет зальцеровская «Всеобщая теория изящных искусств»¹. Все арии в кантате имеют небольшую протяженность и по строению не выходят за рамки простых двухчастных или трехчастных форм.

Тональности произведения примечательны в их семантическом аспекте. Наиболее близкий по времени вариант их толкования можно почерпнуть в «Идеях к эстетике музыкального искусства» Кристиана Фридриха Даниэля Шубарта (1739–1791), датируемых серединой 1780-х годов. В его трактовке *h-moll* (с него начинается кантата) может передавать терпение, спокойное ожидание своей судьбы и преданность Божественному провидению, *b-moll* (представлен в ариозо и арии Адама «Проклятого врага проклятое коварство» / «Отныне удел мой денно и ночью») подходит для выражения недовольства собой и окружающим миром, *B-dur* (в ариозо Евы «Вкусив, я познала все прелести жизни») способен олицетворять надежду и стремление к лучшему миру, а *Es-dur* (в заключительной арии Адама «Нет, не хочу бежать я от судьбы») — благоговение и доверительную беседу с Богом². Приведенные примеры свидетельствуют в пользу того, что соответствующий семантический шлейф использованных тональностей был Кирнбергеру наверняка знаком.

Инструментальный ансамбль из двух скрипок, альты, виолончели и группы генерал-баса сохраняется на протяжении всего произведения за исключением арии Евы, где партию первой скрипки дублирует октавой выше флейта, придавая мелодической линии блеск и полетность (пример 1). Введение дополнительного инструмента наверняка имело целью подчеркнуть состояние эмоционального подъема у героини («вот я плыву сквозь облака, лечу я словно бог с богами»).

Приподнятая атмосфера арии Евы сменяется сумрачным колоритом инструментальной интерлюдии, которая в масштабе всей кантаты (в плане ее протяженности) приходится как раз на точку деления ее золотым сечением. Интерлюдия открывается шеститактовым гомофонным вступлением, очерчивающим тональные рамки *b-moll*. Основной же раздел почти целиком является средоточием ладовой неустойчивости. Таковая заложена уже в самой модулирующей теме с угловатым мелодическим рисунком, включающим два тритона (пример 2).

Развертывание формы основано здесь на принципе кругового (или спирального) канона, хотя собственно имитирование ограничивается начальной фразой, получающей каждый раз иное мелодическое продолжение. Те-

¹ *Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der Schönen Künste... S. 107.*

² *Schubart Chr. Fr. D. Ideen zu einer Ästhetier Tonkunst / Hrsg. von Ludwig Schubart. Wien: J. V. Degen, 1806. S. 377–380.*

Leggiermente

Fl. *p*

Vl. *p*

Vla. *p*

Sopr. *Eva*
Flü-gel sind mei-nem Geis-te ge-wach-sen. Da schwimm' ich durch Wol-ken, da schwimm' ich durch Wol-ken.

B. c. *p*

Detailed description: This musical score is for Example 1, marked 'Leggiermente'. It consists of five staves: Flute (Fl.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Soprano (Sopr.), and Bassoon (B. c.). The Flute, Violin, and Bassoon parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The Soprano part has the lyrics 'Eva Flü-gel sind mei-nem Geis-te ge-wach-sen. Da schwimm' ich durch Wol-ken, da schwimm' ich durch Wol-ken.' The Bassoon part includes fingering numbers: 6, 6, 7, 9, 8, 3, 6, 5, 3, 6, 5, 3, 3.

Пример 1

Un poco lento

Vl. *f*

Vla. *f*

B. c. *f*

Detailed description: This musical score is for Example 2, marked 'Un poco lento'. It consists of three staves: Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Bassoon (B. c.). All parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The Bassoon part includes fingering numbers: 6b, 3, 6, 3b, 6, 5b, 9, 8, 3b, 4+, 6, 5, 3b, 4+, 6, #, 6, 5b, 9, 8, 3b, 6, 3, 6, #.

Пример 2

ма вступает через равный промежуток времени (вторая скрипка — первая скрипка — альт — генерал-бас), перемещаясь в тональности, расположенные

по квинтовому кругу в сторону диэзов. По достижении *gis-moll* производится энгармоническая замена на *as-moll*, позволяющая через *es-moll* возвратиться к первоначальному *b-moll*.

Инструментальная интерлюдия задумывалась, возможно, как некое абстрактное воплощение завороченности безднами греха, ведь она комплементарно связана с возобновляющим сюжетную канву речитативом Адама «О, как зачарован плодом разум твой» о необратимых последствиях поступка Евы. Последующие тексты пронизаны размышлениями Адама о неизбежности смерти, приводящими к смиренному принятию своей участи в заключительной арии «Нет, не хочу бежать я от судьбы».

В Берлинской государственной библиотеке сохранились три рукописи этой кантаты, перешедшие туда из вышеупомянутого собрания Пёльхау. В партитуре под шифром «Mus.ms.autogr. Kirnberger J. P. 9» отчетливо различаются два почерка. Первые две страницы принадлежат руке самого композитора, остальные — берлинскому учителю музыки Иоганну Августу Патцигу (Johann August Patzig, 1738—1816), но с исправлениями и добавлениями Кирнбергера. Таким образом, данная рукопись является отчасти автографом, отчасти авторизированной копией.

Другая партитура с шифром «Mus.ms.autogr. Kirnberger J. P. 10 (1)» долгое время принималась за манускрипт самого композитора. На самом же деле она выполнена валторнистом Иоганном Николаусом Шобером (Johann Nicolaus Schober, около 1721—1807), скопировавшим, по всей видимости, упомянутую выше партитуру Кирнбергера—Патцига и попутно исправившим очевидные описки. Об этом косвенно свидетельствует идентичное распределение нотного текста по страницам в обоих источниках.

В третьей рукописи (Mus. 9954 Raга), выполненной неустановленным лицом, инструментальное сопровождение представлено только первой скрипкой и генерал-басом, а обе вокальные партии нотированы в скрипичном ключе без каких-либо указаний имен Адама и Евы как героев либретто. Однако цифровая запись генерал-баса здесь детальнее и в некоторых местах даже изысканнее, чем в предыдущих источниках. В подготовке первого издания кантаты¹, основанного на партитурах Кирнбергера—Патцига и Шобера, данная рукопись была привлечена именно для восполнения пробелов в цифровых обозначениях генерал-баса.

Литературной основой для сольной кантаты «Ино» послужило одноименное произведение «немецкого Горация», берлинского поэта Карла Вильгельма Рамлера (1725—1798), изданное в 1765 году². Причем Кирнбергер был не первым

¹ *Kirnberger J. Ph.* Der Fall der ersten Menschen. Kantate für Sopran, Tenor, Streicher und Basso continuo. Erstausgabe / Hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2021. 44 S.

² [*Ramler K. W.*] Ino, eine Kantate. Berlin, 1765. 15 S.

композитором, кто обратился к этому либретто: предшествующие музыкальные воплощения принадлежат Георгу Филиппу Телеману (1765), Кристиану Готлибу Тюбелю (1768), Иоганну Готфриду Фридриху Зайферту (около 1770), Иоганну Кристофу Фридриху Баху (около 1777) и Георгу Йозефу Фоглеру (1779).

Сочинение Рамлера основано на эпизоде древнегреческого мифа, излагаемого у него от лица Ино, дочери богини согласия Гармонии и царя Кадма. Ее преследует впавший в безумие муж Афант, уже поразивший из лука их старшего сына Леарха, приняв его за оленя, а теперь намеревающийся убить младшего сына Меликерта. Ино успевает забрать ребенка и в отчаянии бросается со скалы в морскую пучину. В воде они преображаются в божества, помогающие морякам: Ино становится Левкофеей, а ее сын — Палемоном.

Либретто Рамлера привлекало композиторов не только драматичным сюжетом, поданным к тому же от первого лица, что давало возможность раскрыть музыкальными средствами широкий эмоциональный спектр в передаче событийной части мифа. Не менее важным представляется и удобная для композиторской работы планировка текстов, в которой без затруднений определяются предполагаемые автором речитативы и арии, хотя сами эти термины в тексте не встречаются. Структура кантаты Кирнбергера полностью следует этой планировке:

Инструментальное вступление (es-moll → Fis-dur)

Речитатив *Wohin? Wo soll ich hin?* (fis-moll)

Ария *Ungöttliche Saturnia, wird Rachsucht dich ewig entflammen?* (fis-moll)

Речитатив *O all' ihr Mächte des Olympus* (fis-moll → c-moll)

Ария *O wehe! Mein Sohn!* (f-moll)

Ария *Ich seh' ihn, ihr Götter, von Nymphen umgeben* (F-dur)

Речитатив *Wo sind wir? O Himmel! Wir atmen? Wir leben!* (D-dur)

Танец тритонов и nereид со вставкой-речитативом *Ungewohnte Symphonien* (D-dur)

Речитатив *Meint ihr mich, ihr Nereiden?* (G-dur → A-dur)

Ария *Ihr allgütigen Erretter* (E-dur)

Речитатив *Und nun? Ihr wendet euch so schnell zurück?* (E-dur → A-dur)

Ария *Tönt in meinem Lobgesang* (A-dur)

Либретто содержит две ремарки, указывающие на чисто инструментальные разделы. Одна из них (на странице 7 указанного издания 1765 года) знаменует собой поворотный момент в сюжете, когда Ино вместе со своим сыном бросается со скалы в море: «Инструменты сопровождают ужасное падение и предвещают последующее изумление». Другая (на странице 10 оттуда же) относится к воспеванию героини уже в ее божественном облике: «Инструменты сопровождают танец и затем предваряют пение тритонов и nereид, начинающееся словами: „Богиней стала Левкофея“».

Vl. I *p* *f* *p* *f*
 Vl. II *p* *f* *p* *f*
 Sopr. Un - gött - li - che Sa - tur - ni - a, wird Rach - sucht dich e - wig ent - flam - men, wird
 B. c. *p* *f* *p* *f*
 Piano *p* *f* *p*

Rach - sucht dich e - wig ent - flam - men? Wer kann mein Mit - leid ver - dam - men?

Пример 3

Кирнбергер реализовал в музыке обе ремарки. Первая из них нашла воплощение в пятитактовом инструментальном фрагменте из речитатива «О вы, силы Олимпа», хотя по звукописно-красочным свойствам он скорее подходит морскому бризу, нежели «ужасному падению», задуманному Рамлером.

Второй ремарке соответствует инструментальная интерлюдия с легко узнаваемым танцевальным характером. После вставки-речитатива «Непривычные созвучья очаровывают слух» заключительный раздел интерлюдии повторяется с добавлением вокальной партии, в которой главная героиня цитирует прославляющий ее напев тритонов и nereid «Богиней стала Левкофея».

Как и в «Грехопадении первых людей», тональности в «Ино», по всей видимости, подбирались с учетом их устоявшейся семантической трактовки. Первые речитатив и ария преследуемой обезумевшим мужем героини (пример 3) сочинены в *fis-moll*, «зловещей тональности, раздираемой страстью», как ее характеризует Шубарт в вышеупомянутых «Идеях к эстетике музыкального искусства», а наполненные радостью речитативы Левкофеи, очнувшейся в божественном облиции, и танец тритонов в ее честь написа-

ны в D-dur, «тональности триумфа, аллилуйи, боевых кличей, победного ликования»¹.

Как и в предыдущей кантате, базовый инструментальный состав «Ино» включает партии первой и второй скрипки, альты и группы генерал-баса. Трижды он расширяется введением духовых инструментов: солирующая флейта добавляется в арии «Я вижу, о боги, его среди нимф», два гобоя и две валторны — в танце тритонов, последующем речитативе «Непривычные созвучья очаровывают слух» и цитируемом Ино напеве «Богиней стала Левкофея», две флейты и две валторны — в заключительной арии «Песнь хвалебная моя».

В Берлинской государственной библиотеке «Ино» представлена восьмью нотными рукописями, ни одна из которых, однако, не является автографом. Из бывшего архива Певческой академии там имеются три полных партитуры (SA 1394/1, SA 1395, SA 1396), один партитурный фрагмент, обрывающийся уже на первой арии (SA 1394/2), и неполный комплект оркестровых голосов (SA 1397). Еще одна партитура, написанная, как гласит титульный лист, «рукой бывшего рейнсбергского капельмейстера [Иоганна Самуэля] Поссина» (1753—1821), ранее входила в коллекцию Пёльхау (Mus.ms. 11625). Наконец, две партитуры перешли в библиотечный фонд из собрания принцессы Амалии Прусской (1723—1787). Одна из них (Am.V. 391) выполнена уже упомянутым валторнистом И. Н. Шобером, другая (Am.V. 392) — неким копиистом Кюном. Именно эта партитура, ввиду минимального количества описок, отсутствия каких-либо исправлений и наиболее детализированного генерал-баса, взята в качестве главного источника при подготовке первого печатного издания «Ино» в 2023 году².

Последняя кантата Кирнбергера, «Сион оплакивает со страхом и болью» для смешанного хора и инструментального ансамбля, существенно короче предыдущих двух, но и менее органична в плане компоновки частей (все-го их пять). Свое название она получила по первой строке из стихотворения Иоганна Хермана (Johann Heermann, 1585—1647), мелодию к которому в 1640 году сочинил Иоганн Крюгер (Johann Crüger, 1598—1662)³. Начальные мелодические фразы этой распространенной тогда церковной песни (соответствуют строчкам *Zion klagt mit Angst und Schmerzen, / Zion, Gottes werthe Stadt*) используются в первой части.

Она открывается инструментальным ригурнелем (такты 1—16), построенным по так называемому принципу развертывания (*нем.* Fortspinnung). Экспозиционный вокально-инструментальный блок (пример 4) содержит два про-

¹ *Schubart Chr. Fr. D.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. S. 379.

² *Kirnberger J. Ph.* Ino. Kantate für Sopran, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, Streicher und Basso continuo. Erstausgabe / Hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2023. 60 S.

³ *Crüger J.* Neues vollkörnliches Gesangbuch Augspurgischer Confession, Auff die in der Chur- und Marck Brandenburg Christliche Kirchen Fürnemlich beyder ResidentzStädte Berlin und Cölln gerichtet. Berlin: Runge, 1640. S. 457—460.

Ob. *p*

VI. *p*

Vla. *p* *rf*

Sopr.

Alto Zi - on klagt mit Angst und

Ten. Zi - on klagt mit Angst und Schmer -

Basso Zi - on klagt mit

B. c. *p* *rf*

mf

mf *rf*

p *rf*

Zi - - on klagt mit Angst

Schmer - - - zen. Zi - on klagt mit Angst und

zen, mit Angst und Schmer - - - zen. Zi - on

Angst, mit Angst und Schmer-zen, mit Angst und Schmer - zen, Zi -

p *rf*

Пример 4

Пример 5

ведения первой фразы песни, соотносящихся как тема и ответ (тема в f-moll у второго гобоя, первой скрипки и вокальной партии альфа, ответ в c-moll у первого гобоя, второй скрипки и сопрано), и одно проведение второй фразы песни (в c-moll у первого гобоя и сопрано). Гомофонно-полифонический склад фактуры этого раздела сначала тяготеет к фугированному изложению благодаря имитационной технике двух первых проводений, а затем — к гомофонному.

Тональность доминанты c-moll закрепляется в срединном инструментальном ригурнеле (такты 28–35), который воспроизводит тематический материал начала кантаты, а по протяженности ровно вдвое короче вступительного ригурнеля. Возвращение в главную тональность совпадает с началом второго вокально-инструментального блока. Первая фраза из песни здесь представлена в виде имитации в верхней паре вокальных голосов (сопрано и альт), а вторая — гомофонно-гармоническим вокальным четырехголосием с частичным дублированием линий в инструментальном сопровождении.

Следующие части кантаты — инструментальные. Вторая, озаглавленная как *Symphonia*, сочинена в так называемой барочной форме типа развертывания, часто используемой в прелюдиях, а третья представляет собой двойную фугу (пример 5), структура которой заслуживает более подробного анализа.

Первая тема фуги экспонируется одновременно с противосложением (у альта и виолончели с фаготом соответственно, в тональном ответе — у первой и второй скрипки в унисон и генерал-баса). Вторая же тема вводится необычным способом: сначала она появляется в партии альта (такты 7–9)

24 XXIII.

Eine tiefe Wehmuth.

An den Fließ - sen Ba - by - lon's sa - sen wir und wein -
 An den Fließ - sen
 An den Fließ - sen
 An den Fließ - sen
 ten, ü - ber - das - sen Si - on's Wall. An - se - her - sen hin - gen
 ü - ber das - sen Wall. An - se - her

Ил. 1. Начало 137-го псалма из опубликованного в 1773 году сборника сочинений Кирнбергера «Oden mit Melodien»

фактически на месте интермедии и может быть именно так расценена в контексте предшествующего изложения. Затем следует ее воспроизведение октавой выше у скрипок (такты 9—11) в контрапункте с первой темой в партии фагота и виолончели. Двоякая роль второй темы подчеркивается тем, что из ее элементов состоит последующая «настоящая» интермедия (такты 12—17). В развивающей части фуги как первая тема, так и комбинация обеих тем воспроизводятся в родственных тональностях. Но поскольку модуляционное движение данного раздела дважды приводит к *c-moll*, пока та же самая тональность окончательно не закрепится в репризе, с гармонической точки зрения форма фуги приобретает рондообразные очертания.

В качестве четвертой части кантаты Кирнбергер использовал сочиненный почти десятилетием ранее 137-й псалом *An den Flüssen Babels* («На реках вавилонских»). В четырехголосном вокальном изложении с цифровкой мелодической линии баса он был опубликован в сборнике произведений композитора *Oden mit Melodien* еще в 1773 году¹ (ил. 1). Немецкий текст принад-

¹ *Kirnberger J. Ph. Oden mit Melodien*. Danzig: Jobst Herrmann Flörcke, 1773. S. 24—30.

лежит философу и переводчику библейских текстов Мозесу Мендельсону (1729–1786) и опубликован им как самостоятельное литературное произведение только в 1783 году¹, то есть на десять лет позже выхода в свет нот.

У Кирнбергера псалом разделен на шесть разделов, каждому из которых в виде исполнительской ремарки предписан определенный аффект: глубокая печаль (такты 1–28), душевная боль (такты 29–42), меланхоличная нежность (такты 43–66), гнев (такты 66–80) и исступление (такты 81–111). В предисловии Кирнбергер даже пояснил цель включения этого сочинения в указанное издание:

Что касается четырехголосного псалма, который я поместил в конце [сборника], то сделано это было только для того, чтобы показать молодым композиторам, как следует обращаться с добавленными мной аффектами, гармонизовывать отдельные слова самостоятельными аккордами, соединять консонирующими и диссонирующими аккордами слова из двух, трех и более слогов, как того требует аффект, и, наконец, как со смыслом использовать музыкальную выразительность цезур².

В рукописной партитуре кантаты вокальные партии сопровождаются струнными смычковыми по принципу *colla parte* и генерал-басом, выписанным отдельной строкой. Также присутствуют и все указания на аффекты, полностью идентичные таковым из печатного издания.

Псалом состоит из двух крупных разделов — гомофонного (с начала до такта 80) и полифонического (с такта 81 до конца). Гомофонный раздел примечателен интенсивным модуляционным движением, охватывающим не только родственные тональности, но и более отдаленные (*es-moll*, *b-moll*, *Des-dur* при главной тональности *c-moll*). Оно обусловлено, очевидно, последовательным раскрытием четырех аффектов (глубокой печали, душевной боли, меланхоличной нежности и гнева), о чем упомянул композитор в цитированном выше предисловии.

Полифонический раздел, которому соответствует только один аффект — исступление, состоит из двух подразделов. Первый (*O du verstörte Tochter Babels*) представляет собой двухголосный контрапункт, появляющийся попеременно в верхней (сопрано, альт) и нижней (тенор, бас) паре голосов. Создается даже иллюзия двойного контрапункта октавы (такты 86–88), но это относится только к головным мотивам, за которыми следует свободное мелодическое развертывание. Второй подраздел (с такта 93 до конца) представляет собой фугато (*Heil dem, der deine Brut ergreift*), состоящее из экспозиции с восходящим порядком вступления голосов и тональными ответами,

¹ Die Psalmen. Uebersetzt von Moses Mendelssohn. Berlin: Friedrich Maurer, 1783. S. 327–328.

² *Kirnberger J. Ph. Oden mit Melodien*. S. II.

трехтактовой стретты (*und an den Fels*) на другой короткий мотив и четырехтактового гомофонного заключения.

Кантата завершается почти точным повторением второй (инструментальной) части *Synphonia* — незначительные изменения нотного текста имеются только в ее последнем такте. Но есть одно существенное отличие в темпе. В противоположность первому медленному, скорбно-созерцательному варианту симфонии, теперь ее следует исполнять «очень скоро и яростно». Такое темповое обозначение напрямую связано с указанием на последний аффект из предшествующего псалма — исступление. Это позволяет трактовать заключительную часть как продление (или же закрепление) данного состояния в виде инструментальной постлюдии.

В Берлинской государственной библиотеке партитура кантаты «Сион оплакивает со страхом и болью» сохранилась в автографе (Mus.ms.autogr. Kirnberger, J. P. 14), послужившем основой для первого ее издания¹, а также в нескольких копиях, как целиком, так и фрагментарно, выполненных разными переписчиками (Mus.ms. 30179, Mus.ms. 11623, Am.V 388, Am.V 479). Еще две партитуры хранятся за пределами Берлина: копия первой части и псалма (Mus.3096) — в Библиотеке земли Мекленбург-Передняя Померания (Шверин) и копия всего сочинения (Es 116.1), выполненная Кристианом Бенямином Клейном (1754—1825), кантором и органистом из силезского Шмидеберга (ныне город Ковары в Польше), — в Боннской университетской и земельной библиотеке. Самая нижняя строчка титульного листа этой рукописи гласит: «первого декабря 1782». Дата может указывать как на окончание работы над кантатой самого Кирнбергера, так и на изготовление данной копии. Но в любом случае она позволяет отнести произведение к самому позднему периоду его творческой активности.

В цитируемых выше «Идеях к эстетике музыкального искусства» Кристиана Фридриха Даниэля Шубарта имеется весьма едкий пассаж, в котором он отказывает композитору в художественной значимости его опусов, но допускает их использование в педагогических целях:

Хотя фуги Кирнбергера громоздки и утомительны, сделаны они с большим искусством и должны тщательно изучаться органистами и пианистами. Но то, что он написал для пения, невыносимо, создано с холодным сердцем и потому не имеет никакого воздействия. Между хладнокровным теоретиком и пылким гением существует непреодолимая пропасть — это видно по Кирнбергеру, который своими придирками и резонанством навлек на берлинскую школу дурную славу².

Вразрез с такой характеристикой идут рассмотренные кантаты с их вдумчивым раскрытием драматургии литературного текста, умелым примене-

¹ *Kirnberger J. Ph. Zion klagt mit Angst und Schmerzen. Kantate. Partitur / Hrsg. von Denis Lomtev. Beeskow: ortus musikverlag, 2016. 30 S.*

² *Schubart Chr. Fr. D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. S. 84—85.*

нием аффектов, экспрессивной мелодикой и к месту употребленными гармоническими изысками. Они существенно расширяют сложившееся представление о Кирнбергере, раскрывая его как зрелого мастера крупных форм, художественное значение которых выходит далеко за рамки педагогических нужд.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ломтев Д. Г.* Иоганн Филипп Кирнбергер и его исследование звуко-цветовых соответствий // Временник Зубовского института. 2021. № 4 (35). С. 155–167.
2. *Марков И. М.* Кирнбергер // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. Кол. 804.
3. *Beach D. W.* The harmonic theories of Johann Philipp Kirnberger: their origins and influences. New Haven; London: Yale University Press, 1974. 248 ll.
4. *[Bodmer J. J.]*. Die Noachide in Zwölf Gesängen von Bodmern ganz umgearbeitet und aufs neue verbessert. Basel: Thurneysen, 1781. 252 S.
5. *Borris-Zuckermann S.* Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750. Ohlau: Eschenhagen, 1933. 111 S.
6. *Crüger J.* Neues vollkörnliches Gesangbuch Augspurgischer Confession, Auff die in der Chur- und Marck Brandenburg Christliche Kirchen Fürnemlich beyder ResidentzStädte Berlin und Cölln gerichtet. Berlin: Runge, 1640. 629 S.
7. Die Psalmen. Uebersetzt von Moses Mendelssohn. Berlin: Friedrich Maurer, 1783. 354 S.
8. *Engelhardt R.* Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers J. Ph. Kirnberger. Erlangen–Nürnberg, 1974. 420 S.
9. *Kirnberger J. Ph.* Der Fall der ersten Menschen. Kantate für Sopran, Tenor, Streicher und Basso continuo. Erstaussgabe / Hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2021. 44 S.
10. *Kirnberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert. Teil 1. Berlin: Voß, 1771. 250 S.
11. *Kirnberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert. Teil 2. Abt. 1–3. Berlin [u. a.]: Decker [u. a.], 1776–1779. 153, 232, 188 S.
12. *Kirnberger J. Ph.* Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniß. Berlin: Decker, 1782. 31 S.
13. *Kirnberger J. Ph.* Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition. Berlin: Hummel, 1781. 116 S.
14. *Kirnberger J. Ph.* Ino. Erstaussgabe / Hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2023. 60 S.
15. *Kirnberger J. Ph.* Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln. Berlin: Birnstiel, 1783. 7 S.
16. *Kirnberger J. Ph.* Oden mit Melodien. Danzig: Jobst Herrmann Flörcke, 1773. 31 S.
17. *Kirnberger J. Ph.* Zion klagt mit Angst und Schmerzen. Kantate. Partitur / Hrsg. von Denis Lomtev. Beeskow: ortus musikverlag, 2016. 30 S.
18. *Ledebur C. Frh. v.* Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Berlin: Ludwig Rauh, 1861. 704 S.
19. *Lütteken L.* Zwischen Ohr und Verstand: Moses Mendelssohn, Johann Philipp Kirnberger und die Begründung des «reinen Satzes» in der Musik // Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns / Hrsg. von Anselm Gerhard. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 135–163.
20. *Moths A.* Johann Philipp Kirnbergers «Methode Sonaten aus m Ermel zu schüddeln» (Berlin 1783) als Beispiel für historische Methodik im modernen Satzlehreunterricht // Musiktheorie

- zwischen Historie und Systematik: 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001. Augsburg: Wißner, 2004. S. 138–144.
21. *Ottenberg H.-G.* Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1978. 123 S.
 22. [*Ramler K. W.J.*] Ino, eine Kantate. Berlin, 1765. 15 S.
 23. *Schubart Chr. Fr. D.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst / Hrsg. von Ludwig Schubart. Wien: J. V. Degen, 1806. 410 S.
 24. *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Erster Teil, von A bis J. Leipzig: M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1773. 382 S.
 25. *Wöllny P.* Kirnberger // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil. Bd. 10. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2003. Sp. 169–176.

Аннотация

Впервые в отечественном музыкознании рассматриваются кантаты Иоганна Филиппа Кирнбергера «Грехопадение первых людей», «Ино» и «Сион оплакивает со страхом и болью», относящиеся к позднему периоду его творчества. Выявляются особенности драматургии литературного текста, применения аффектов, гармонии и полифонического письма. Отдельное внимание уделяется описанию нотных рукописей, сравнительный анализ которых проводился в рамках подготовки первого издания этих кантат.

Abstract

For the first time in Russian musicology, Johann Philipp Kirnberger's cantatas *Der Fall der ersten Menschen*, *Ino* and *Zion klagt mit Angst und Schmerzen* related to the later period of his work are considered. The peculiarities of the dramaturgy of the literary text, the application of affects, the harmony and polyphony are revealed. Special attention is paid to the description of the musical manuscripts, the comparative analysis of which was carried out as part of the preparation of the first edition of these cantatas.

- ✓ *Ключевые слова:* кантата, Иоганн Георг Зульцер, Карл Вильгельм Рамлер, Мозес Мендельсон, барочное учение об аффектах, нотные рукописи.
- ✓ *Keywords:* cantata, Johann Georg Sulzer, Karl Wilhelm Ramler, Moses Mendelssohn, baroque doctrine of the affections, music manuscripts.

К истории университетского музыковедения в Германии XIX века

УДК
78.072.2

МАЙЕР ФРАНЦ МИХАЭЛЬ

Доктор музыковедения, профессор,
Свободный университет Берлина
(Берлин, Германия; Гринвилл, США)

MAIER FRANZ MICHAEL

Doctor of Musicology, Professor, Free University Berlin
(Berlin, Germany; Greenville, USA)

E-mail: franz_michael.maier@freenet.de

Аристотель сформулировал идею соединения наук для европейского мира — и реализовал ее в своей школе Перипатос. После смерти Аристотеля в 322 году до н. э. было два основных претендента на роль его преемника по руководству Ликеем: биолог и психолог Теофраст (Феофраст) и теоретик музыки Аристоксен. Последний изучал разницу между речью и пением и записал свои наблюдения над движением голоса от ноты к ноте в сформированной мелодии. Теофраст же к тому времени еще ничего о музыке не написал. Чтобы стать преемником Аристотеля, Теофраст — автор книжки «Характеры» («О свойствах нравов человеческих») — написал сочинение «О музыке», в котором определил музыку как «движение души», благодаря которому душа освобождается от эмоционального напряжения. Таким образом, Теофраст стал наследником Аристотеля в школе перипатетиков.

Размышляя об этом, мы напрямую попадаем в середину немецкоязычно-го XIX века. Фридрих фон Хаусэггер (Hausegger), который с 1872 года был дипломированным преподавателем истории и теории музыки в университете Граца в Австрии, в 1885 году опубликовал книгу «Музыка как выражение» (*Die Musik als Ausdruck*)³ — модернизированную форму теории Теофраста. Естественно, существовала и противоположная точка зрения: Гуго Риман (в 1878 году он защитил в Лейпцигском университете докторскую диссертацию на тему «Исследования истории нотного письма») резко критиковал Хаусэггера, главным образом за то, что из его теории невозможно извлечь

¹ *Феофраст. Характеры* / Пер., статья и прим. Г. А. Стратановского; отв. ред. Я. М. Боровский. Л.: Наука, 1974. Переиздание: СПб.: Наука, 2007.

² *Theophrastus. On music* // *Barker A. Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: University Press, 1989. P. 110–118.

³ *Hausegger Fr. von. Die Musik als Ausdruck*. Wien: C. Konegen, 1885.

ничего пригодного для музыкального обучения¹. Рассмотрим ситуацию, в которой развивался этот спор.

В течение XIX века на факультетах университетов немецкоязычных стран, а с 1871 года и Германской империи происходило создание музыковедческих институтов. Это не было принятым политическим решением с последующим единообразно осуществленным процессом (как в случае с провозглашением Германской империи), а, скорее, рядом постановлений отдельных университетов. Произошедшее можно сравнить с введением обязательного школьного образования в немецкоязычных странах: каждое княжество делало то, что хотело, но к XX веку процесс был завершен и обязательное школьное образование оказалось введено по всей стране.

Если попытаться выявить общие структуры в этой фрагментарной конструкции с целью понять процесс становления университетского музыковедения в Германии в XIX веке, то можно выделить четыре уровня: а) организацию университетов, б) существовавшие традиции, в) деятельность отдельных личностей, г) «неожиданные события». Затем можно взглянуть, возникают ли значимые связи на пересечении этих уровней.

Университет. В силу своей иерархической структуры и соперничества различных дисциплин университет мало открыт новшествам. Что происходит, когда обнаруживается новая область знания — например, учение об электричестве или же история музыки, — которая претендует быть представленной в университете? Ответ: начинается спор. Кто даст аудиторию в университете, кто выделит финансы, кто захочет терпеть рядом с собой новых коллег? Это одна из причин, почему защитивший докторскую в 1878 году и неизменно усердно трудившийся Гуго Риман получил профессию лишь спустя 23 года — в 1901 году в Лейпциге. Однако музыка имела одно весомое преимущество перед другими претендующими попасть в университет специальностями, такими как, например, византистика. Ввиду закрытости университета, представители и сторонники музыковедения могли опираться на успешное существование музыки за его (университета) пределами.

Традиции. Издавна существовала традиция неакадемических форм бытования музыки: княжеские и городские оркестры, церковная и университетская музыка, музыкальные общества и концерты, изготовление музыкальных инструментов, деятельность музыкальных журналов. Подобного рода формы открытой музыкальной жизни были основной ветвью той экономической отрасли, которая могла обходиться и без академически институционализованного музыкознания, однако естественным образом извлекала из него прибыль.

Помимо финансируемой аристократией публичной деятельности, традиции принадлежит также *частное* размышление о музыке. Музыкант Иоанн

¹ См.: *Riemann H. Johannes Brahms (Nachruf) // Riemann H. Präludien und Studien III. Leipzig, ohne Jahrgang (1901). S. 217f.*

Тинкторис (1435–1511) написал не только учебник по контрапункту, но также и сборник о воздействии музыки. Особенно математики, астрономы и физики охотно писали о музыке в свободное от основных для их занятий время. Вспомним Иоганна Кеплера, Леонгарда Эйлера, Артура фон Эттингена, Германа фон Гельмгольца и — на рубеже XX века — молодого Макса Планка.

Уже в XIX столетии обе эти традиции подверглись тому, что социолог Юрген Хабермас назвал «структурным изменением публичной сферы»¹: формирование буржуазного общества и капиталистического рынка привели к возникновению потребности в коммуникации и информации о товарах и услугах. Появились музыкальные заведения, находящиеся в частных руках и принадлежащие не аристократам, — например, оперные театры, концертные залы, возникла профессия импресарио как организатора и посредника для гастрوليрующих музыкантов.

Деятельность отдельных личностей осуществлялась в этой публичной сфере. К музыкантам-виртуозам присоединялись виртуозы пера, которые писали концертные рецензии, отчеты и биографии и основывали для этого органы печати (музыкальные журналы и газеты музыкальных обществ — *Vereinszeitungen*) или занимались довольно специализированными исследованиями.

«Неожиданным событием» может стать яркое сочинение («Большая фуга» Бетховена), или же новое «открытие» композитора (Г. Шютца, И. С. Баха), или какая-либо историческая находка.

Рассмотрим одну из ситуаций, сложившихся именно в результате исторической находки.

Газета *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)* была основана в 1798 году литератором и музыкантом Фридрихом Рохлицем. Она выходила с 1798 года до революционного 1848-го, и с 1863 по 1882 год. Таким образом, эта газета на протяжении почти семидесяти лет была важным органом музыкальной жизни (в котором нашла отражение, например, вся карьера Людвиг ван Бетховена).

В 1752 году — то есть за 46 лет до основания *AMZ* — во время раскопок в Геркулануме близ Неаполя (Южная Италия) был найден не сильно обугленный папирус. Папирус был успешно развернут и частично расшифрован. Это оказался трактат о музыке некоего Филодема из Гадары, датируемый I веком до н. э. Через 54 года после этой находки, в 1806 году, историк и эрудит Кристоф Готтлиб фон Мурр опубликовал немецкий перевод трактата Филодема². В том же 1806 году в *AMZ* было объявлено о публикации этого перевода и по-

¹ См.: *Habermas J.* Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. (1962). Berlin: Suhrkamp, 2021.

² *Philodem von der Musik.* Ein Auszug aus dessen viertem Buche. Aus dem Griechischen einer Herkulanischen Papyrusrolle übersetzt von Christoph Gottlieb von Murr. Nebst einer Probe des Hymnenstils altgriechischer Musik. Berlin: bei Heinrich Frölich, 1806.

мещена рецензия¹. Имела ли эта рецензия какие-либо последствия? Нет. Никто не пожелал слушать Филодема, который учил, что музыка — это только шум, что занятие музыкой — потерянное время, а увлечение ею греков — просто глупость. Историк Мурр не сделал карьеры на издании греческого автора.

Данный пример выбран мной, дабы продемонстрировать сомнительность популярного среди историков конструирования исторических «великих моментов». Не стоит усматривать в описанном событии некоего основополагающего акта для последующей традиции издания античных и средневековых музыкальных трактатов. Хотя с формальной точки зрения это было именно так: ведь расшифрованный папирус вводил тему музыки в горизонт университетской филологии. Однако ни один из трех редакторов-издателей древних музыкальных трактатов, активно работавших в XIX веке, — ни Мартин Герберт, ни Эдмон де Куссемакер, ни Карл фон Ян, — не являлся университетским профессором: Герберт был аббатом, Куссемакер — администратором, а Ян — учителем в гимназии. Во всех трех случаях выбор музыки как объекта изучения определялся индивидуальной склонностью исследователя.

В меньшей мере историографической конструкцией является приписывание становления академического музыковедения политическим событиям, то есть а) теме немецкого национализма, вызванного походами Наполеона и его армий, или б) теме формирования идентичности после основания Германской империи в 1871 году. Часто в таких объяснениях упоминаются: а) патриотически настроенный биограф Баха Иоганн Николаус Форкель (1749—1818); б) основание издания «Памятники немецкого музыкального искусства» (*Denkmäler deutscher Tonkunst*). Однако эти два случая очень разные. Форкель умудрился подвизаться как музыкант и приват-доцент в университете Гёттингена вплоть до тех пор, пока наконец в 1779 году не получил там должность музыкального руководителя. А вот «Памятники немецкого музыкального искусства» действительно стали результатом политически-административного решения. Но ведь даже из идеологически предумышленного импульса (из «отстаивания лишь одного тезиса», как это называл Жак Гандшин — и сам отвергал такой подход) может порой возникнуть нечто позитивное. Вспомните двойной том 140 и 141 «Памятников австрийского музыкального искусства», в котором содержатся обработки «In questa tomba oscura».

В конечном счете именно индивидуальные действия на этапе основания узаконили институционализацию музыковедения как академической дисциплины. Разумеется, это были не произвольные акции, а вклады в реальные формы академической работы: написание биографии, анализ определенной исторической ситуации, редактирование сочинений, реконструкция исторических событий.

¹ Besprechung der Murr-Übersetzung // Allgemeine Musikalische Zeitung, 1806. Band 8. S. 499ff.

Можно выделить четыре пути, какими музыковедческая деятельность становилась частью философского факультета университета:

- а) университеты нанимали музыкальных директоров (*Musikdirektoren*), которые руководили хором и оркестром на торжественных мероприятиях; эти директора назначались профессорами. Так обстояло дело с И. Н. Форкелем, ставшим в 1779 году университетским *Musikdirektor*, а в 1787 году получившим степень почетного доктора, что улучшило его позицию в университетской иерархии;
- б) юристы становились частно практикующими историками музыки. Они формировали музыковедческую общественность, были связаны с университетскими библиотеками и иной профессурой. Так было с юристом Карлом фон Винтерфельдом (1784–1852), написавшим книгу о Венеции и ее музыкальной жизни — «Иоганн Габриэли и его время» (1834)¹. Другой пример — Фридрих Кризандер (1826–1901), делом жизни которого стало полное издание произведений Генделя;
- в) университетские профессора обращались к теоретическим вопросам, связанным с музыкой. Пример — Герман фон Гельмгольц, написавший книгу века по теории музыки «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1863)²;
- г) исследователи музыки напрямую назначались профессорами музыковедения в университетах. Пример — Филипп Шпитта (1841–1894), филолог-классик. Он стал профессором в Берлине, написал книгу о Бахе (два тома, 1873 и 1880 годы), отредактировал полное издание произведений Генриха Шютца (1885–1894), публиковался в музыковедческом журнале *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, который он совместно с Кризандером основал в 1885 году. Учениками Шпитты был целый ряд академических ученых: Адольф Зандбергер, Петер Вагнер и Иоганнес Вольф. Еще пример — Густав Якобсталь в Страсбурге 1895 года. Он написал книгу о музыкальной нотации в Средние века — «Хроматические изменения в литургических песнопениях западной церкви» (1897)³. И, наконец, последний пример — Гуго Риман (1849–1919), историограф истории музыкальной теории. С 1901 года он был доцентом, а с 1905-го — профессором в Лейпциге.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Феофраст*. Характеры / Пер., статья и прим. Г. А. Стратановского; отв. ред. Я. М. Боровский. Л.: Наука, 1974. 124 с. (Литературные памятники).

¹ *Winterfeld C.* von. Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin: Schlesinger, 1834.

² *Helmholtz H.* von. Die Lehre von den Tonempfindungen als Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig: F. Vieweg und Sohn, 1863.

³ *Jakobstahl G.* Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche. Berlin: Julius Springer, 1897.

2. Besprechung der Murr-Übersetzung // Allgemeine Musikalische Zeitung. 1806. Band 8. S. 499ff.
3. *Habermas J.* Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. (1962). Berlin: Suhrkamp, 2021. 108 S.
4. *Hausegger Fr. von.* Die Musik als Ausdruck. Wien: C. Konegen, 1885. 196 S.
5. *Helmholtz H. von.* Die Lehre von den Tonempfindungen als Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig: F. Vieweg und Sohn, 1863. 600 S.
6. *Jakobstahl G.* Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche. Berlin: Julius Springer, 1897. 376 S.
7. Philodem von der Musik. Ein Auszug aus dessen viertem Buche. Aus dem Griechischen einer Herkulanischen Papyrusrolle übersetzt von Christoph Gottlieb von Murr. Nebst einer Probe des Hymnenstils altgriechischer Musik. Berlin: bei Heinrich Frölich, 1806. 64 S.
8. *Riemann H.* Johannes Brahms (Nachruf) // Riemann H. Präludien und Studien III. Leipzig, ohne Jahrgang (1901). S. 217f.
9. *Theophrastus.* On music // *Barker A.* Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory. Cambridge: University Press, 1989. P. 110–118.
10. *Winterfeld C. von.* Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin: Schlesinger, 1834. 228 S.

Аннотация

Успех университетского музыковедения в Германии стал результатом различных событий. Назовем лишь четыре из них: аристократическая и католическая традиции создания музыки при дворе и в церкви превратились в капиталистическом обществе в важный и многоплановый бизнес; отдельные исследователи продолжили классическую традицию изучения гармоник в традиции квадривиума, другие начали собирать документы и писать историю музыки или редактировать произведения композиторов. Наконец, рост благосостояния в Германии во второй половине XIX века позволил университетам интегрировать новые факультеты, среди которых были и институты музыковедения.

Abstract

The success of university musicology in Germany was the result of different developments. To name only four: the aristocratic and catholic tradition of making music at the court and in the church developed into an important and multi-faceted business in the capitalist society; individual researchers continued the classical tradition of exploring harmonic in the tradition of the quadrivium, while others started to collect documents and write the history of music or edit works of composers. Finally, the increase in prosperity in Germany in the second half of the 19th century allowed universities to integrate new departments, amongst which were the institutes of musicology.

- ✓ *Ключевые слова:* аристократические и церковные музыкальные институции, музыкальная жизнь пост-аристократического общества, исследования музыки в традиции квадривиума, университетские хоры и оркестры.
- ✓ *Keywords:* aristocratic and catholic music institutions, music life in post-aristocratic society, music research in the tradition of the quadrivium, university choirs and orchestras.

«Деловые» аспекты в письмах А. С. Даргомыжского: конфликт с Ф. Т. Стелловским

УДК
78.071.1 + 347.785.6

КОНСТАНТИНОВА МАРИАННА АЛЕКСАНДРОВНА

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

KONSTANTINOVA MARIANNA A.

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

E-mail: maryann.kon@gmail.com

В письмах А. С. Даргомыжского к родным, друзьям, коллегам и знакомым отчетливо просматривается широкий спектр тем: композиторское творчество и эстетические впечатления, исполнительская практика и подготовка спектаклей, музыкальные вечера в доме композитора, здоровье самого Даргомыжского, обстоятельства и курьезы из жизни его близких, деловые вопросы, касающиеся наследства, инвестиций или доходов, конфликта интересов и т. д.

За более чем сто пятьдесят лет со дня кончины композитора в работе отечественных исследователей сложилась вполне определенная практика публикации писем Даргомыжского. К собиранию, изучению и редактированию писем композитора обращались несколько поколений ученых: В. В. Стасов, А. И. Корзухин, Н. Ф. Финдейзен, М. С. Пекелис¹ и некоторые другие. Однако все имеющиеся на сегодняшний день издания писем Даргомыжского имеют существенный недостаток: публикаторы по своему усмотрению сокращали и редактировали тексты или вовсе игнорировали некоторые письма композитора. Так, неизменно внимание издателей привлекали эстетические оценки и суждения Даргомыжского, его высказывания о музыке и музыкантах, впечатления от заграничных поездок, сведения об исполнении произ-

¹ Автобиография и письма А. С. Даргомыжского [Публикация И. А. Корзухина] // Артист. 1894. Год 6-й. Кн. 3. № 35. Март. С. 32–49; Кн. 5. № 37. Май. С. 25–43; Кн. 7. № 39. Июль. С. 86–97; Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. 1813–1869. [Публикация В. В. Стасова] // Русская старина. 1875. Т. 12. Январь–Апрель. С. 339–358, 565–574, 797–811; Т. 13. 1875. Май–Июль. С. 101–110, 259–266, 416–435; А. С. Даргомыжский (1813–1869). Автобиография – Письма – Воспоминания современников / Ред. и прим. Н. Ф. Финдейзена. СПб.: Госиздательство, 1921; *Даргомыжский А. С. Избранные письма* / Ред. М. С. Пекелис. Вып. 1. М.: Музгиз. 1952; *Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение*: В 3 т. М.: Музыка, 1966–1983.

ведений композитора, состоянии его здоровья и пр. В то же время сокращались и искажались тексты с описанием досуга в кругу семьи, музыкальных собраний в доме Даргомыжского, темы здоровья его родных и близких. Деловые аспекты деятельности композитора, нашедшие отражение во многих его письмах, игнорировались публикаторами полностью: инвестиции в мануфактурное предприятие, доходы с акций, долгие разбирательства в разных судебных инстанциях по наследственным делам и прочие конфликты и тяжбы.

Один из сюжетов — судебная тяжба с издателем Ф. Т. Стелловским — почти не находит отражения в исследованиях о жизни композитора. А между тем материалы писем композитора и свидетельства судебных изданий того времени позволяют оценить масштаб этого события, а также осознать, сколько драматических событий выпало на долю композитора в последний год жизни.

После премьерных представлений оперы «Русалка» в 1856 году композитор, очевидно, задумал издать оперу. Своим намерением он поделился с другом В. Г. Кастриото-Скандербеком в письме от 12 декабря 1856 года: «...издаю „Русалку“ свою сам, на заемные деньги, и буду очень доволен, ежели приплачу только половину издержек, т. е. руб. 700 сер.»¹. Насколько удалось композитору реализовать это намерение — судить сложно. Возможно, этой фразой он обозначил начальный этап переговоров с издателем Ф. Т. Стелловским.

В 1858 году Даргомыжский продал Стелловскому за 1100 руб. право на издание оперы «Русалка» и хора «Петербургские серенады»². Вполне вероятно, что сумма в 1100 руб. была фиктивной и появилась в соглашении лишь в угоду нормативам подобных документов³.

В тексте соглашения 1858 года между композитором и издателем содержались условия: «1) Поименованные выше сего сочинения: опера „Русалка“ [и] „Петербургские серенады“, моего, Даргомыжского сочинения, никому по настоящее время не проданы, не заложены или иначе укреплены за кем-либо; я же, Даргомыжский, отказываюсь, как за себя, так и за наследников своих, от

¹ ОР РНБ. Ф. 241 (Даргомыжский). Оп. 1. № 20. Л. 14–15. Опубликовано: А. С. Даргомыжский (1813–1869). Автобиография — Письма — Воспоминания современников. С. 49.

² Судебная хроника... По иску Стелловского с Даргомыжского (заседание 10-го сентября) // Судебный вестник. 1868. 17 сент. № 199. С. 1.

³ К подобному выводу пришел Финдейзен, комментируя одно из писем Даргомыжского к Н. В. Кукольнику. Так, Финдейзен отмечал, что 7 марта 1857 года композитор уступил Стелловскому право собственности (издания) за 1000 руб. «вполне фиктивно». Ссылаясь на письмо к князю В. Г. Кастриото-Скандербеку от 12 декабря 1856 года, исследователь высказал мнение, что Даргомыжский издал оперу за счет собственных средств (см.: А. С. Даргомыжский (1813–1869). Автобиография — Письма — Воспоминания современников. С. 74). Очевидно, опираясь на данное замечание Финдейзена, Пекелис пришел к заключению о «безвозмездной» передаче прав Стелловскому на оперу «Русалка» (см.: Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 3: 1858–1869. М.: Музыка, 1983. С. 52). Мне не удалось отыскать убедительных свидетельств, подтверждающих правоту этих суждений. Отмечу также, что в приведенном выше комментарии Финдейзена имеются явные неточности в указании года сделки и суммы денежного вознаграждения.

всяких притязаний на выше означенные сочинения: оперу „Русалка“ и „Петербургские серенады“; 2) Стелловский властен с сего же числа печатать, перекладывать и аранжировать, по частям и вполне всю вышепоименованную оперу „Русалка“ и „Петербургские серенады“ на все инструменты и голоса, или передать право собственности всего вышеупомянутого кому пожелает»¹.

Спустя десять лет, в 1868 году, Стелловский выдвинул денежный иск против Даргомыжского с претензией о выплате авторской поспектакльной платы за каждое сценическое исполнение оперы, поскольку полагал, что купленное им «право» на оперу «Русалка» автоматически делает его единственным собственником этого произведения и любые доходы, приносимые оперой, должны поступать именно ему.

В связи с иском Стелловского Даргомыжский писал Ц. А. Кюи: «Не можете ли зайти ко мне сегодня, хотя на полчаса. Мне хочется показать Вам бумагу о новой претензии Стелловского на все поспектакльные платы за представления „Русалки“»². Автограф письма не имеет датировки, но содержит пометки Д. В. Стасова. В частности, Стасов относит это письмо к концу 1867 — началу 1868 года. Комментируя датировку письма, Д. В. Стасов указал, что 4 марта 1868 года Стелловский предъявил свою претензию Даргомыжскому в окружном суде³.

В суде истцом были предъявлены свидетельства из Дирекции императорских театров, что в период за 1858—1867 годы композитор получил поспектакльную плату 5 338 руб. 67 коп. за исполнение оперы на сцене петербургского и московского театров. Напомню, что, согласно положениям Дирекции императорских театров, в случаях, когда Дирекция находила оперу привлекательной для публики и ставила ее в репертуар, композитору выплачивалась определенная сумма за каждый спектакль — поспектакльная плата. Эти суммы Стелловский намеревался взыскать с Даргомыжского⁴.

Композитор составил встречный иск, указывая на несостоятельность претензий Стелловского. Вместе с тем Даргомыжский напомнил, что по договору 1858 года Стелловский получил право издавать оперу «Русалка» только на территории России, Польши и Финляндии, а потому издатель не может публиковать информацию о своих правах на эту оперу «для всех стран». Также композитор указал, что не получил обещанные Стелловским экземпляры изданий оперы «Русалка»⁵.

¹ Судебная хроника... По иску Стелловского с Даргомыжского (заседание 10-го сентября) // Судебный вестник. 1868. 17 сент. № 199. С. 1.

² ОР РНБ. Ф. 241 (Даргомыжский). Оп. 1. № 22. Л. 1. Опубликовано в: А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография — Письма — Воспоминания современников. С. 123.

³ ОР РНБ. Ф. 241 (Даргомыжский). Оп. 1. № 22. Л. 1.

⁴ Судебный вестник. 1868. 17 сент. № 199. С. 1.

⁵ Там же.

Необходимо отметить, что дурная репутация Стелловского-издателя была в середине XIX века широко известна в Петербурге. Еще в 1855 году М. И. Глинка возмущался вольностями и произволом, который творил Стелловский, издавая сочинения композитора. Глинка не только обсуждал этот факт в частных беседах или переписке с друзьями (см. Письмо В. П. Энгельгардту от 7 апреля 1855 года), но в том же году выступил на страницах газеты «Санкт-Петербургские ведомости» с официальным письмом, в котором объявил, что все переделки произведений, изданные без его ведома, признавать не будет, поскольку не желает брать на себя ответственность за чужие работы¹.

Громким стал процесс, затеянный Стелловским в 1866 году против наследницы Глинки — Л. И. Шестаковой². Об этом противостоянии Даргомыжский, безусловно, знал, поскольку в обоих случаях интересы ответчиков представлял известный юрист и общественный деятель Д. В. Стасов.

Напомню, что еще при жизни Глинки Стелловский получил права на публикацию двух опер, но сочинения эти печатались в виде переложений. И вот в 1861 году Л. И. Шестакова заключила со Стелловским соглашение: она продала издателю за номинальную плату в 25 руб. оставшиеся неопубликованные произведения Глинки (этюды, итальянские канцонетты, музыку к трагедии «Князь Холмский»), но с условием, что в течение четырех лет Стелловский опубликует партитуры двух опер Глинки и музыку к трагедии «Князь Холмский». По факту публикации партитур Шестакова обещалась выплатить Стелловскому вознаграждение 1 тыс. рублей. За неисполнение сторонами условий договора также предусматривалась неустойка в размере 1 тыс. руб.³

Шестакова обещала вознаграждение Стелловскому, поскольку понимала, что партитуры — это товар, интересующий сравнительно небольшую группу покупателей. Ввиду того что Стелловский не предоставил в срок корректурных листов партитур опер Глинки, 3 октября 1866 года Шестакова через присяжного поверенного Д. В. Стасова подала в Петербургский окружной суд прошение о взыскании со Стелловского 1 тыс. руб. неустойки и судебных издержек.

Вскоре выяснилось, что несколькими месяцами ранее Стелловский уже инициировал дело против Шестаковой. Интересы Стелловского в суде представлял адвокат И. П. Бочаров. Судебный поверенный издателя утверждал, что по

¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 16 марта. № 59.

² О судебном процессе против Шестаковой в музыковедческой литературе пишут обычно со ссылкой на воспоминания самой Шестаковой. Этот источник имеет свои недостатки. Вспоминая о процессе спустя почти пятнадцать лет, Шестакова уже не помнила точных дат и последовательности событий. В частности, тяжбу со Стелловским она ошибочно датировала 1864 годом, хотя в действительности тяжба началась в 1866 году.

³ Судебная хроника (Дело г. Стелловского с г-жою Шестаковой) // Голос. 1867. 18 мая. № 136. С. 3; Судебный вестник. 1868. 3 марта. № 47. С. 1. См. также: Рыжкова Н. А. История издания сочинений М. И. Глинки // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Материалы научных конференций: В 2 т. / Отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М.: Московская консерватория, 2006. Т. 2. С. 402–403).

условию 16 октября 1861 года Стелловский обязался издать сочинения в оригиналах, а значит, Шестакова должна была ему эти оригиналы предоставить. Но в действительности она передала ему только оригинал музыки к трагедии «Князь Холмский», этюдов, итальянских канцонетт. Но не опер. Не имея оригиналов, Стелловский не смог издать партитуры.

Стороны явно по-разному понимали свои права и обязанности по этому соглашению. Шестакова предполагала, что по условию она продала Стелловскому некоторые рукописи брата и право издания. Стелловский же вообразил, что он приобрел произведения Глинки в свое полное и безграничное владение. А потому, будучи практичным человеком, так настаивал на автографах.

В частности, поверенный Стелловского заявлял: музыкальные сочинения, как и литературные сочинения, принадлежат к числу имущества движимого, а потому при продаже переходят к покупателю.

Можно было бы предположить, что Стелловский так настаивал на автографах опер Глинки, оттого что хотел в точности исполнить волю автора. Однако в одном из анонсов в газете «Санкт-Петербургские ведомости» издатель указывал, что «партитура [опер] будет издана в том самом виде, в каком исполняется на сценах императорских театров и с присовокуплением всех сокращений, делаемых при ее исполнении согласно средствам исполнителей».

Таким образом, в намерения Стелловского не входило печатать партитуру в полном виде и речь в ходе разбирательств шла вовсе не о стремлении издателя в точности исполнить волю автора, а о желании в полной мере владеть «движимым имуществом».

В ходе судебных слушаний выяснилось, что Шестакова не обладает оригиналами опер Глинки, а значительная часть рукописей еще при жизни самим Глинкой была передана на хранение В. П. Энгельгардту. Это обстоятельство дало повод для возмущений издателя и обвинений в том, что Шестакова не имела права распоряжаться сочинениями брата, не располагая автографами.

После многочисленных жалоб, апелляций со стороны Стелловского было вынесено окончательное решение суда, по которому Стелловский обязывался выплатить неустойку Шестаковой и все судебные издержки¹.

Надо отметить, что суд в данном случае не вникал в понятия авторских прав, а исключительно руководствовался точным смыслом договора. Однако если бы сам договор был составлен с четким определением понятий: права автора, права издателя, то длительного разбирательства можно было избежать.

Письма Даргомыжского к Д. В. Стасову никогда не публиковались и даже не принимались во внимание исследователями жизни и деятельности композитора. Возможно, тому причиной именно «деловой» характер переписки. Несколько хронологически последних писем композитора к Д. В. Стасову связаны с иском Стелловского.

Так, в письме от 10 марта 1868 года Даргомыжский писал, по всей вероятности, о судебном процессе Стелловского против Шестаковой: «Посылаю

¹ Судебный вестник. 1868. 3 марта. № 47. С. 1.

вам обратно газету¹. Жаль, что дело изложено вкратце. Интересно бы было прочесть речи поверенных. Мне бы очень хотелось начать объяснение мое в Дирекцию по прилагаемой форме. Кажется, я тут [нрзб.] теперь ничем не рискую. Взгляните, благодетельный Дмитрий Васильевич, и если опробуете — то и дело в шляпе. Весь ваш Даргомыжский»².

Интересы Стелловского в суде представлял известный юрист В. И. Танеев. Он утверждал, что притязания композитора на посспектакльную плату от исполнения оперы «Русалка» столь же абсурдны, как намерения человека, продавшего дом, получать деньги от его дальнейшей аренды³. Танеев в ходе заседания отмечал, что, по его мнению, понятие «авторское право» не состоятельно, поскольку «идеи и истины должны быть достоянием всего человечества»⁴.

Выступавший в суде от имени Даргомыжского Д. В. Стасов в своих речах призывал отличать «право собственности вообще» и «право художественной собственности», а также противопоставлял понятие «автор» и «издатель» музыкального сочинения⁵.

Д. В. Стасов подчеркивал: «Автор во всю свою жизнь желает следить за тем, чтоб его произведение давалось в том виде, как он того хотел, чтоб оно являлось перед публикой так, как он задумал»⁶.

Оба адвоката в своих речах активно ссылались на европейские законы. Д. В. Стасов, в частности, указывал, что «почти все иностранные законодательства, все юристы и философы в настоящее время признают, что право художественной собственности не вполне одно и то же, что право собственности вообще»⁷. Он также указал, что в европейских языках для обозначения художественной собственности используются специальные термины: *copyright* (англ.), *le droit de l'auteur* (фр.) и пр.⁸

Д. В. Стасов противопоставлял понятия «автор» и «издатель» музыкального сочинения⁹, а также предлагал различать понятия «право издания» и «право исполнения».

¹ Предположительно Даргомыжский ознакомился с краткой публикацией о судебном разбирательстве между Л. И. Шестаковой и Ф. Т. Стелловским по поводу издания произведений М. И. Глинки (Судебный вестник. 1868. 3 марта. № 47. С. 1).

² РО ИРЛИ. Ф. 294 (фонд семьи Стасовых). Оп. 3. № 142. Л. 7–8 а.

³ Судебный вестник. 1868. 17 сент. № 199. С. 1.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 1–2.

⁶ Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 14 дек. № 344. Текст заседания опубликован: Легкий Д. М. Дмитрий Васильевич Стасов: Судебная реформа 1864 г. и формирование при- сяжной адвокатуры в Российской империи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 329–335.

⁷ Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 14 дек. № 344.

⁸ Там же.

⁹ Судебный вестник. 1868. 17 сент. № 199. С. 1–2.

В качестве законодательной базы Д. В. Стасов ссылался на статьи цензурного устава «Положения об Императорских театрах» от 13 ноября 1827 года¹, а также на правила о музыкальной собственности, составленные министром народного просвещения графом С. С. Уваровым в 1844–1845 годах².

О своем видении данной конфликтной ситуации Даргомыжский писал в ходе процесса (в 1868 году) в одном из писем к Д. В. Стасову: «Я нахожу, что речь Ваша совершенно убедительна и основательна. — Что касается до прений о собственности, Танеев в одном месте болтовни своей сам разъяснил дело весьма определительно. Он говорит, что выгоды от оперы бывают двух видов: а) выгода от напечатания и продажи ее в экземплярах и б) доход с публичных представлений ее на театрах³. Это так. А потому то автор предоставляет в полную собственность Стелловского право пользоваться выгодами вида а, а Дирекции Театров в полную собственность право пользования сборами при представлениях, то есть вида б. От Стелловского автор получает единовременное вознаграждение, а от Дирекции получает поспектакльную плату. Дело и просто и ясно и с контрактом согласно.

Танеев отделяет всю имущественную собственность от авторской: и это совершенно не верно. Авторская собственность неотъемлема сама по себе; но кроме того, и имущественная собственность (на которую он сам признает два вида) разделена и передана автором в разные руки, т. е. Стелловскому и Дирекции...»⁴

В результате разбирательства суд признал незаконной попытку Стелловского взыскать с Даргомыжского поспектакльную плату за исполнение оперы «Русалка» на сцене Императорских театров⁵.

Очевидно, исполнившись благодарности за успешное ведение дела, Даргомыжский направил 11 сентября 1868 года очередное письмо Д. В. Стасову: «При искреннейшей благодарности, многоуважаемый Дмитрий Васильевич, посылаю Вам половину завоеванных Вами трофеев, так как мне сказали, что

¹ Положение о вознаграждении сочинителям и переводчикам драматических пьес и опер, когда они будут приняты для представления на Императорских Театрах // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-1. СПб.: Тип. 2 Отд-ния Собств. е. и. в. канцелярии, 1830. Т. 2: 1827. С. 980–982. Это положение было разработано при участии С. Н. Даргомыжского, отца композитора, в бытность его на службе в Комитете Дирекции Императорских театров.

² См.: Юргенсон Б. П. Авторское право на музыкальные произведения. М.: Сам полиграфист, 2012. С. 30–31.

³ Подобный текст речи Танеева содержится в апелляционной жалобе со стороны адвоката Стелловского (Дело Стелловского с Даргомыжским (1868–1870) // Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 14 дек. № 344).

⁴ РО ИРЛИ. Ф. 294 (фонд семьи Стасовых). Оп. 3. № 142. Л. 11–12

⁵ Судебный вестник. 1868. 17 сент. № 199. С. 2.

вы желали иметь оперу мою¹. Да сохранит Вас Бог на дальнейшие подвиги в защиту искусств и Артистов. Душевно Вам преданный, А. Даргомыжский»².

Несколько позже в газете «Судебный вестник» было опубликовано решение Санкт-Петербургского окружного суда по делу Стелловского с Даргомыжским: «1) Приобретатель музыкального произведения в собственность не получает права разрешения и воспрещения публичного исполнения музыкального произведения, если ему договором прямо не предоставляется такое право; 2) это последнее право есть неотъемлемое личное авторское право, но также может быть уступаемо автором другому лицу...»³

Однако Стелловский не удовлетворился решением окружного суда и подал апелляцию в судебную палату⁴. Об успешном исходе этого дела композитору не суждено было узнать. Он скончался годом ранее.

Законы, регулирующие взаимоотношения автора и издателя-книготорговца, стали появляться в России значительно позже, чем в Европе. И безусловно, европейский опыт в составлении законов учитывался, а в судебной практике середины XIX века в качестве аргументов цитировались мнения тех или иных европейских юристов. Но даже во второй половине XIX века в России отсутствовали хорошо организованные авторские общества, которые могли бы защищать экономические интересы русских авторов. Это стало одной из причин, по которой Россия отказалась от присоединения к Бернской конвенции в 1886 году — соглашение о защите авторских прав⁵.

Постепенному формированию в нашей стране правовой базы для защиты авторских прав способствовали, среди прочего, и громкие судебные процессы против деятелей литературы и искусства, инициированные издателем Стелловским в шестидесятые годы XIX века. «Дело» Даргомыжского оказалось весьма показательным, поскольку в ходе процесса были отчетливо сформулированы такие понятия, как «художественная собственность» и «права автора». Таким образом, «деловой» аспект переписки Даргомыжского оказывается не только значительным эпизодом в биографии композитора, но и важным звеном формирования в России понятий и представлений об авторских правах.

¹ Очевидно, речь идет про экземпляр оперы «Русалка». Решением суда Стелловского обязали также выдать Даргомыжскому по одному печатному экземпляру оперы «Русалка» за 1867 и 1868 годы (см.: Судебный вестник. 1868. 17 сент. № 199. С. 1–2).

² РО ИРЛИ. Ф. 294 (фонд семьи Стасовых). Оп. 3. № 142. Л. 9.

³ Судебный вестник. 1868. 12 нояб. № 244. С. 1.

⁴ Дело Стелловского с Даргомыжским (1868–1870) // Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 14 дек. № 344.

⁵ Хронология становления законодательства в области авторского права в России изложена в статье М. В. Кубышко (*Кубышко М. В.* Становление законодательства Российской империи в области авторского права // Вестник Московского университета МВД России. 2012. № 3. С. 46–48). См. также: *Юргенсон Б. П.* Авторское право на музыкальные произведения.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Автобиография и письма А. С. Даргомыжского [Публикация И. А. Корзухина] // Артист. 1894. Год 6-й. Кн. 3. № 35. Март. С. 32—49; Кн. 5. № 37. Май. С. 25—43; Кн. 7. № 39. Июль. С. 86—97.
2. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. 1813—1869. [Публикация В. В. Стасова] // Русская старина. 1875. Т. 12. Январь—Апрель. С. 339—358, 565—574, 797—811; Т. 13. 1875. Май—Июль. С. 101—110, 259—266, 416—435.
3. Голос. 1867. 18 мая. № 136. С. 3.
4. А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография — Письма — Воспоминания современников / Ред. и прим. Н. Ф. Финдейзена. СПб.: Госиздательство, 1921. 182 с.
5. *Даргомыжский А. С.* Избранные письма / Ред. М. С. Пекелис. Вып. 1. М.: Музгиз. 1952. 76 с.
6. *Кубышко М. В.* Становление законодательства Российской империи в области авторского права // Вестник Московского университета МВД России. 2012. № 3. С. 46—48.
7. *Легкий Д. М.* Дмитрий Васильевич Стасов: Судебная реформа 1864 г. и формирование присяжной адвокатуры в Российской империи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. 422 с.
8. *Пекелис М. С.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: В 3 т. Т. 1: 1813—1845. М.: Музыка, 1966. 495 с.; Т. 2: 1845—1857. М.: Музыка, 1973. 414 с.; Т. 3: 1858—1869. М.: Музыка, 1983. 317 с.
9. *Рыжкова Н. А.* История издания сочинений М. И. Глинки // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Материалы научных конференций: В 2 т. / Отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М.: Московская консерватория, 2006. Т. 2. С. 396—403.
10. Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 16 марта. № 59.
11. Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 14 дек. № 344.
12. Судебный вестник. 1868. 3 марта. № 47.
13. Судебный вестник. 1868. 17 сент. № 199. С. 1—2.
14. Судебный вестник. 1868. 12 нояб. № 244.
15. *Юргенсон Б. П.* Авторское право на музыкальные произведения. М.: Сам полиграфист, 2012. 93 с.

Аннотация

В статье освещается один из малоизученных аспектов деятельности Даргомыжского: его взаимоотношения с издателем Ф. Т. Стелловским и судебный процесс о правах на оперу «Русалка». Материалом для исследования послужили неопубликованные письма Даргомыжского к юристу и общественному деятелю Д. В. Стасову, а также публикации в дореволюционных судебных периодических изданиях.

Abstract

The article highlights one of poorly studied aspects of Alexander Dargomyzhsky's career: his relationship with the publisher Fedor Stellovsky and the lawsuit for the rights to the opera of *Rusalka*. The study is based on unpublished letters of Dargomyzhsky to the lawyer and public figure Dmitry Stasov, alongside publications in pre-revolutionary Russian judicial periodicals.

- ✓ *Ключевые слова:* А. С. Даргомыжский, Д. В. Стасов, переписка Даргомыжского, авторские права на музыкальные произведения, опера «Русалка», М. И. Глинка, этюды Глинки, итальянские канцонеты Глинки, музыка к трагедии «Князь Холмский», Л. И. Шестакова.
- ✓ *Keywords:* Alexander Dargomyzhsky, Dmitry Stasov, epistolary legacy of Dargomyzhsky, copyrights on musical compositions, opera *Rusalka*, Mikhail Glinka, Glinka's etudes, Glinka's Italian canzonets, music for the tragedy *Prince Kholmsky*, Lyudmila Shestakova.

Сюжетные зарисовки как основа композиционных решений сцен балета Ц. Пуни «Война женщин» (1852)

УДК
782.91 + 792.8

ПАНОВА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА

*Кандидат искусствоведения,
Михайловский театр оперы и балета
(Санкт-Петербург, Россия)*

PANOVA ELENA V.

*PhD (History of Arts), Mikhailovsky Opera
and Ballet Theater (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: len_pan@mail.ru

ТОМАШЕВСКИЙ ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ

*Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный
педагогический университет имени А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия)*

TOMASHEVSKY IGOR V.

*PhD (History of Arts), Associate Professor,
Herzen State Pedagogical University of Russia
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: tomashevskiy1986@mail.ru

Обращение к музыке «Войны женщин» — первого балета, созданного Пуни в России, представляется необычайно актуальным в реалиях сегодняшнего дня, которые подразумевают бережное и внимательное отношение к наследию отечественной культуры, а также подробное и вдумчивое изучение этапных периодов становления ее отраслей, в частности балетного искусства.

Практически полное отсутствие в современном научном пространстве работ, дающих профессионалам и просвещенным любителям возможность сформировать устойчивые представления о музыке «Войны женщин», представляется досадным упущением. В его частичном исправлении и обозначении роли этого сочинения Пуни как несомненно исторически важного произведения, ознаменовавшего без преувеличения начало нового этапа в жизни российского балетного театра, и видится основная задача настоящей статьи.

Музыка балета «Война женщин, или Амазонки IX века», мировая премьера которого состоялась в Петербурге 11 ноября 1852 года, является первой

полномасштабной работой Пуни в России¹. Это произведение было создано композитором в тандеме с хореографом Ж. Перро, бывшим на тот момент уже продолжительное время его творческим партнером по работе в музыкальном театре, с которым они создали немало спектаклей для европейских сцен. В «Войне женщин» принципы, лежавшие в основе этого союза профессионалов, получают органичное продолжение и развитие.

Вместе с тем следование ряду специфических требований к сюжету и драматургии, являвшихся обязательными условиями для постановки в российских императорских театрах, во многом определили своеобразный облик их нового спектакля. В совместных работах Перро и Пуни на западе счастливый финал был достаточно редким явлением. При переносе на петербургскую сцену развязки «Эсмеральды» и «Катаринины» подвергались серьезному переосмыслению в соответствии с необходимостью благополучного разрешения коллизий либретто — одним из главных предписаний российского творческого руководства. Финал «Войны женщин» был изначально задуман как безоговорочная победа протагонистов над силами зла.

Гибкий подход постановщиков к работе в новых для них реалиях отечественной театральной жизни того времени все же не смог уберечь первоначальный замысел балета от корректировок цензурного ведомства. Перро назвал спектакль «Власть, или Война служанок», однако это наименование было отвергнуто в связи с тем, что ответственные лица усмотрели в нем призыв к восстанию, адресованный одному из низших классов общества. После того как «служанки» стали «амазонками», разрешение на премьеру было получено.

Безусловно новаторским решением, касающимся сюжетной драматургии «Войны женщин», было включение в либретто женского войска на правах одного из ведущих персонажей сценического действия. Амазонки и ранее присутствовали в спектаклях Перро—Пуни. Так, в упомянутой «Катарине» эпизод с их участием включен во Вторую картину: «горную крепость, где Катарина собирает отряд амазонок, оцепляют войска...»²

При всем том именно «Война женщин» становится первым на российской сцене хореографическим спектаклем, в общей концепции которого образ воительниц обретает значение смыслообразующего фактора. В этом плане он является отечественным аналогом балетов, поставленных в Венеции О. Вигано (1795) и в Вене Л. Анри (1823); данные произведения носят идентичное название, сообразное своему внутреннему содержанию, — «Амазонки».

¹ Композитор с увлечением взялся за работу над этим произведением, что подтверждает и Ю. И. Слонимский: «Пуни... обрел какие-то силы в соприкосновении с живым, необычным материалом. Музыка лучших эпизодов выше обычной...» (*Слонимский Ю. И.* Драматургия балетного театра XIX века: Очерки. Либретто. Сценарии. М.: Искусство, 1977. С. 211).

² *Перро Ж.* Катарина, или Дочь разбойника: балет в 3 д. и 5. карт. [либретто]. СПб.: Изд-во Э. Гюппе, 1888. С. 17.

Еще одной типичной для спектаклей Перро чертой сюжетной драматургии, реализованной в либретто «Войны женщин», представляется фокусировка внимания ведущих персонажей-мужчин на сильном и неординарном женском характере. Так это имеет место быть в первых трех спектаклях французского хореографа с музыкой Пуни, представленных на суд петербургского зрителя, — «Эсмеральде», «Катарине» и самих «Амазонках IX века». В первых двух из них центральными фигурами становятся героини, именами которых балеты и названы. В поле магнетического притяжения цыганки Эсмеральды оказываются Гренгуар, Клод и Феб, дочери разбойника Катарины — Дьяволино и Сальвадор. В «Войне женщин» неотразимо привлекательной для мужчин оказывается отважная и высоконравственная Влаида, пленившая благородного Ульриха, вероломного герцога Мицисласа и шута Коло.

Недолгая сценическая жизнь «Войны женщин» — спектакль был снят после нескольких показов на сцене петербургского Большого (Каменного) театра — обусловила сохранность его звукового оформления автором в первоначальном виде¹. Свободная от вмешательств последующих поколений хореографов и композиторов, эта музыка позволяет исследовать композиторский стиль Пуни и особенности его подхода к работе со сценическим действием.

Несмотря на то что генезис образных и драматургических решений «Войны женщин» имеет ясно просматриваемую историческую ретроспективу, краткий пересказ либретто этого балета² в контексте настоящей работы является, на наш взгляд, необходимым. Это переизложение сделает анализ композиторских находок Пуни более предметным и содержательным. В настоящей статье авторы используют в качестве источника клавир, изданный при жизни композитора³. В силу исторических обстоятельств данный ресурс является единственным заслуживающим доверия сборником информации о музыке спектакле — остальные, к сожалению, недоступны для ознакомления или утеряны.

События Первой картины балета разворачиваются в окрестностях Праги. Юноша Ульрих — а на самом деле лишенный в детстве обманном путем престола и воспитанный под чужим именем законный богемский герцог — размышляет о своем происхождении, тайна которого уже давно не дает ему покоя. Крестьяне приглашают молодого человека присоединиться к начинающемуся состязанию в стрельбе из лука; Ульрих соглашается и уходит вместе с ними. Возле фонтана собираются молодые девушки. За од-

¹ На следующий год после премьеры в Санкт-Петербурге был издан клавир балета «Война женщин, или Амазонки IX века»: *Pugni C. La guerre des femmes. Ballet de Mr. Jules Perrot. St. Peterburg: chez Basile Denotkine, 1853. 200 p.*

² *Перро Ж. Война женщин, или Амазонки IX века: большой балет в 4 д. и 6 карт. СПб.: Тип. И. И. Глазунова, 1852. 22 с.*

³ *Pugni C. La guerre des femmes. Ballet de Mr. Jules Perrot.*

ной из них — Влаидой — ухаживает Коло, шут герцога Мицисласа. Пытаясь избавиться от навязчивого воздыхателя, Влаида ищет защиты у появившегося здесь же герцога, однако тот, пораженный красотой этой девушки, сам предлагает ей себя в качестве кавалера. Рассказ Влаиды о ее взаимной любви к обрученному с ней Ульриху никак не действует на высокопоставленного вельможу. Он продолжает настойчиво выказывать ей свою благоклонность, чем вынуждает несчастную спасаться бегством, и лишь после этого уходит, поклявшись, что Влаида будет принадлежать ему. Площадь у фонтана заполняется крестьянами, вернувшимися со стрельбища: они чествуют Ульриха, ставшего самым метким лучником. Он посвящает свою победу невесте. Общий праздник прерывается приходом Власты — отвергнутой возлюбленной Мицисласа, предостерегающей народ от коварства герцога. Простодушные селяне поначалу остаются равнодушными к призывам бывшей фаворитки; ситуация меняется с приходом стражников Мицисласа, которым велено схватить Влаиду и доставить ее в замок вельможи. Вступившиеся за нее отец и жених также арестованы. Девушки во главе с Властой, разгневанные беззакониями, творимыми Мицисласом, и малодушием в страхе разбежавшихся при виде его вооруженной охраны мужчин, решают своими силами восстановить справедливость. Подобрав брошенные луки, они начинают осваивать военное дело, все больше проникаясь важностью взятой на себя миссии.

Вторая картина балета переносит зрителя в роскошный пиршественный зал герцогского замка. Участниками торжества в честь похищенной Влаиды оказываются не только приспешники порочного вельможи: через потаенный ход, открытый Властой, в покои Мицисласа проникают воительницы, решительно настроенные освободить томящуюся в заточении подругу. Под видом нимф и вакханок амазонки усыпляют бдительность гостей. Опыненный вседозволенностью, Мицислас заставляет Влаиду танцевать для пирующих. Шут Коло, словно стремясь превзойти своего господина в дерзости безрассудных выходов, провозглашает тост за покойного предшественника герцога, статуя которого является молчаливым свидетелем безудержного веселья, и предлагает изваянию осушить кубок в собственную честь. К ужасу балагура, истукан принимает из его рук напиток: причина испуга Коло остается незамеченной опьяневшими сотрапезниками, а сам он, глубоко шокированный произошедшим, становится объектом их насмешек. В кульминационный момент вакханалии свита Мицисласа оказывается неожиданно для себя обезоруженной мнимыми танцовщицами и гетерами, перевоплотившимися в отважных воительниц. Они освобождают Влаиду; бросившегося было в погоню за амазонками герцога останавливает вновь ожившая статуя.

Вещий сон Мицисласа является основным содержанием Третьей картины «Войны женщин». Разгневанный явившимся ему в ночных грезах видением воцарения на престоле законного правителя Ульриха, счастливо соеди-

няющегося со своей возлюбленной, вероломный герцог, проснувшись, отдаст приказ умертвить жениха Влаиды.

Четвертая картина открывается описанием повседневного быта лагеря амазонок: под руководством Власты они продолжают совершенствовать свое боевое мастерство. Дозорные приводят попавшего в плен к воительницам шута Коло, схваченного на пути в Прагу с письменным приказом герцога, обречавшим на казнь томящегося в заточении Ульриха. Власта предлагает хитроумный план спасения узника: переодетая молодым воином Влаида должна идти в столицу и, напоив тюремных стражников усыпляющим зельем, освободить своего жениха. Согласившемуся перейти на сторону амазонок и помочь в осуществлении задуманного Властой рискованного предприятия по вызволению Ульриха Коло даруют жизнь. После ухода Влаиды и Коло лагерь подвергается неожиданному нападению армии Мицисласа: воительницы успешно отражают его, однако в пылу сражения герцог пленяет Власту.

Успешному претворению дерзкого замысла предводительницы амазонок посвящена Пятая картина балета. Проникнув в тюрьму и обезвредив подказанным Властой способом охранников, Влаида и ее новый союзник Коло вызволяют из темницы Ульриха, не сразу узнавшего в юном отважном воине свою невесту.

Местом действия заключительной, Шестой картины «Войны женщин» становится пражская цитадель — последнее прибежище Мицисласа, укрывающегося здесь от взявших столицу амазонок. Готовясь к неминуемому штурму крепости воительницами, злодей отдает приказ умертвить Власту, однако откладывает приведение своего приговора в исполнение, получив от Коло ложную информацию о свершившейся казни Ульриха. Начинается бой, в ходе которого войско Мицисласа терпит окончательное поражение. Сам он проваливается сквозь землю, увлекаемый статуей старого герцога. Новым герцогом по праву становится Ульрих, обретающий личное счастье с Влаидой, а освобожденная Власта кладет к его ногам меч, который больше не нужен женщинам.

Наиболее объемна и насыщена разноплановым тематическим материалом Первая картина балета. Композитор здесь блестяще справляется с задачей объединения многочисленных контрастных по характеру и имеющих различные функции (танцевальные и мизансценические) кратких эпизодов в цельную композицию. Формирование слитной и прочной структуры достигается в Первой картине путем наделения одного из музыкальных построений, по всей видимости сопровождающего коллективное появление на сцене крестьян, ролью рефрена. Трижды проведенный в легкомысленно-беззаботном характере (пример 1), он в дальнейшем меняет свою эмоциональную окраску — после появления на сцене Власты и ее рассказа о вероломстве Мицисласа женская половина крестьянского сообщества настраивается на все более воинственный лад (пример 2). Во втором примере фактура



Пример 1. Отрывок из Первой картины балета Ц. Пуни «Война женщин»



Пример 2. Отрывок из Первой картины балета Ц. Пуни «Война женщин»



Пример 3. Отрывок из Первой картины балета Ц. Пуни «Война женщин»

перемещается в нижний регистр, каждая доля акцентируется — музыка явно становится более напористой и наступательной.

Представление коллективного музыкального портрета будущих воительниц — крестьянок в Первой картине не ограничивается только вышеописанным материалом (пример 3).

Именно в ее начале впервые звучит яркий и запоминающийся тематизм, сопровождающий появление на сцене бесстрашных «амазонок IX столетия»

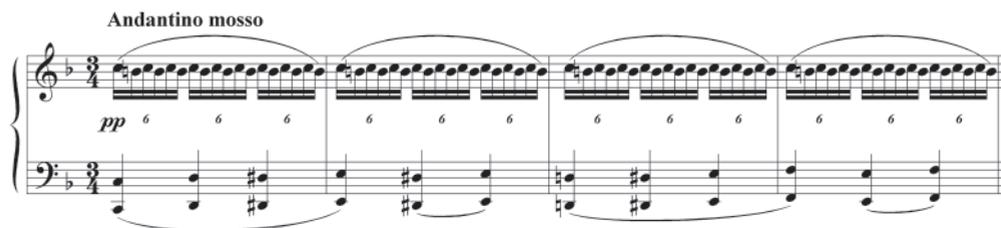
Пример 4. Отрывок из Шестой картины балета П. Пуни «Война женщин»

на протяжении всего спектакля (например, во Второй картине — на пиру в замке Мицисласа). В последней, Шестой картине он разрастается до впечатляющих масштабов — композитор в сцене штурма цитадели коварного герцога проводит его в ритмическом увеличении (пример 4).

Таким образом, представляется справедливым утверждать, что организация музыкальной формы в балете «Война женщин» строится Пуни на различных уровнях по схожему принципу — цементирующие рефрены объединяют калейдоскопичный материал как в рамках одной картины, так и на протяжении всего масштабного музыкально-сценического действия.

В начале Второй картины (Пир в замке Мицисласа) композитор организует многоплановый и разнохарактерный материал другим, не менее изобретательным способом. Пуни двукратно повторяет здесь комбинацию из трех построений, каждое из которых наделено запоминающимся тематизмом. Первая из этих тем — мрачно-взволнованная, основана на хроматических ходах в нижнем басовом регистре (пример 5).

Вторая — приглушенно-фанфарная, будто призывающая сподвижников главного антагониста принять участие в организованном им празднестве (пример 6).



Пример 5. Отрывок из Второй картины балета Ц. Пуни «Война женщин»



Пример 6. Отрывок из Второй картины балета Ц. Пуни «Война женщин»



Пример 7. Отрывок из Второй картины балета Ц. Пуни «Война женщин»

Наконец, третья — протяженная мелодия широкого дыхания, одна из лучших, на наш взгляд, тематических находок композитора в балете (пример 7).

Примечательно, что подобный подход к выстраиванию музыкальной формы характерен для номера, открывающего сцену пира в другом, всемирно известном балете — «Лебедином озере» П. И. Чайковского (начало Второго акта). На основании этого наблюдения представляется возможным утверждать, что создание многоплановой броской контрастной картины торжественного события имеет в традиции отечественного балетного театра свои закономерности на уровне музыкального оформления. Возможно, именно в «Войне женщин» они получили свое первое композиторское воплощение.

Примечательно, что подобным же образом структурирована значительная часть следующей, Третьей картины «Войны женщин». На этот раз грандиозное празднество — восшествие на престол законного правителя Ульриха и его воссоединение с Влаидой — происходит лишь в сонных грезах одурманенного зельем Власты Мицисласа. Однако и в этом случае Пуни придержи-



Пример 8. Отрывок из Третьей картины балета П. Пуни «Война женщин»

Allegro moderato

Пример 9. Отрывок из Третьей картины балета П. Пуни «Война женщин»

живается композиционного принципа двукратного повторения последовательности из трех запоминающихся разнохарактерных эпизодов. Первый из них – ритмически активен и отличается приподнято-энергичным настроением (пример 8).

Второй материал – несколько более лирический по складу, хотя во многом не уступает первому в плане насыщенности синкопами и общей оживленностью (пример 9).

Третий эпизод контрастирует с предыдущими мечтательно-безмятежным характером (пример 10).

В дальнейшем организация музыкального материала в этой, самой лаконичной, картине «Войны женщин» осуществляется Пуни путем контрастного сопоставления полярных образных сфер. На смену описанной выше структуре приходит проникновенное *Adagio*: можно предположить, что эта музыка должна была сопровождать дуэт счастливо воссоединившихся Владиды и Ульриха. Неожиданно врывается следом за ним смятенная и экзальтированная музыка, по всей видимости, имела задачей живописать звуковыми средствами ярость и отчаяние пробудившегося от грез Мицисласа.



Пример 10. Отрывок из Третьей картины балета Ц. Пуни «Война женщин»



Пример 11. Отрывок из Третьей картины балета Ц. Пуни «Война женщин»

Отдельного упоминания в контексте разговора о финале Третьей картины заслуживает еще одно сопоставление — на этот раз эпизодов, обнаруживающих общую жанровую основу. Имеются в виду несомненно значительные для музыки спектакля в целом маршеобразные фрагменты. На примере воплощения этой образной сферы слушатель в полной мере может оценить композиторскую изобретательность Пуни. Так, в рассматриваемом фрагменте соседствуют настороженный, затаенный маршеобразный музыкальный материал, — вероятно, он сопровождал появление стражи, призванной Мицисласом, намеревающимся отдать приказ о казни Ульриха, и яркий блестящий марш в самом конце картины — броское и эффектное звуковое изображение войска, собирающегося в поход (пример 11).

От картины к картине «Войны женщин» Пуни демонстрирует выдающееся мастерство в деле выстраивания цельной и удобной для восприятия слушателем музыкальной формы, учитывая при этом параметры, необходимые для сценического воплощения сюжета и пожелания балетмейстера-постановщика. Так, начало Четвертой картины («Лагерь амазонок» — номер, предшествующий «Большому пиррическому танцу») — живописная пейзажная зарисовка, в которой композитор путем переключек фанфарных мотивов и маршеобразных фрагментов в различных нюансах буквально несколькими штрихами очерчивает обширное пространство, в котором будут происходить дальнейшие события либретто (пример 12).

Динамизация музыкальной ткани достигается посредством постепенного вытеснения эпизодов «удаленных фанфар» ритмически активными «маршевыми» эпизодами и увеличением громкости звучания последних. Это мас-

Allegro moderato

8

16

Пример 12. Отрывок из Четвертой картины балета Ц. Пуни «Война женщин»

штабное нарастание приводит к грандиозному «Большому пиррическому танцу», по выражению О. Федорченко — «хореографической кульминации женской героической темы в творчестве Жюль Перро»¹.

Несомненно, значительный интерес с точки зрения организации музыкального материала в целостные и четко структурированные формы представляет Пятая картина «Войны женщин» — «Темница и Танец освобождения». В данном случае Пуни выстраивает общую композицию картины, опираясь на две яркие характеристики — своего рода музыкальные портреты действующих лиц. Первый из них — по всей видимости, коллективное изображение стражников, караулящих Ульриха (пример 13).

Грубоватый чеканный мотив, лежащий в основе этого музыкального фрагмента, в дальнейшем подвергается полифоническому развитию. Использование имитационной полифонии для звуковой характеристики стражников имеет свою традицию в истории музыкально-сценических жанров. Художественно совершенным примером ее претворения является знаменитая сце-

¹ Федорченко О. А. Петербургский балет. 1850-е годы: спектакли и хореографы. СПб.: Планета музыки, 2022. С. 106.



Пример 13. Отрывок из Пятой картины балета Ц. Пуни «Война женщин»



Пример 14. Отрывок из оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта»

на Тамино и Латников из оперы «Волшебная флейта» В. А. Моцарта (пример 14). Обозначенный краткий фрагмент Четвертого акта «Войны женщин» видится вполне состоявшейся попыткой адаптации этого приема к балетному театру.

Очаровательно-прихотливая мелодическая линия танца Влаиды, хитростью усыпляющей бдительность охранников, отмечена широким применением пунктирных фигур (пример 15). В сочетании с простым и прозрачным аккомпанементом она создает лаконичный, но емкий в содержательном плане образ перевоплотившейся, однако не теряющей своих душевных качеств главной героини.

Завершается Пятая картина короткой, но эффектной сценой бегства Влаиды и Ульриха — для нее Пуни также находит лаконичную в отношении фак-

Moderato
f

4

7

Пример 15. Отрывок из Пятой картины балета Ц. Пуни «Война женщин»

Allegro
mf

Пример 16. Отрывок из Пятой картины балета Ц. Пуни «Война женщин»

туры, но исключительно емкую в плане образного содержания музыку (пример 16). Она как нельзя лучше иллюстрирует эмоционально взвинченное и напряженное состояние главных героев, вынужденных тайно и быстро покинуть стан врага. Частая ритмическая пульсация повторяющихся на одной высоте звуков словно воспроизводит учащенное сердцебиение, а восходящие разложенные аккорды — стремительный бег.

Батальные сцены последней, Шестой картины дают композитору широкие возможности для развития маршеобразной и фанфарной музыки, имеющей формообразующее значение в масштабах спектакля в целом. Он ожида-

емо реализует их с присущими ему размахом и изобретательностью. Яркие и запоминающиеся фактурные и мелодические решения в заключительных разделах «Войны женщин» свидетельствуют о мастерстве Пуни. Не выходя за рамки маршево-фанфарной жанровой основы, композитор создает динамичную и живую музыкальную ткань, которая держит внимание слушателя до последних тактов спектакля в напряжении — заставляя сопереживать, не отвлекаясь от сюжета до последнего.

Особое место, занимаемое в истории отечественного балета «Войной женщин» Перро—Пуни, обуславливает необходимость детального и вдумчивого исследовательского подхода к анализу сохранившихся на сегодняшний день компонентов художественного целого этого произведения, среди которых наиболее полным является музыкальное оформление. Процесс кристаллизации общего облика звуковой составляющей спектакля происходил под влиянием целого ряда факторов. В ней отчетливо просматривается композиторское воплощение традиционной для романтического балета XIX столетия тенденции к непрерывному, динамичному действию, не подразумевающему дробления крупных построений на отдельные небольшие сегменты.

Узнаваемые драматургические решения, по всей видимости сформировавшиеся за прошлые годы совместного творчества Перро и Пуни, адаптированы здесь к новым для этих авторов специфическим условиям русского музыкального театра. Впервые озвученная Ю. Слонимским в анализе Первого акта «Войны женщин» мысль о применении композитором в ее звуковом оформлении приемов построения музыкальной ткани оперного спектакля находит убедительное подтверждение в образных характеристиках отдельных персонажей балета. Органичное претворение конструктивных и выразительных элементов, содержащихся, например, в таких произведениях Моцарта, как «Волшебная флейта», свидетельствует не только о технической оснащенности Пуни, но и о тонком понимании им глубинного смыслового посыла, таящегося в высоких образцах музыкальной культуры прошлого.

Применение ярких комплексных решений как своего рода композиторских аналогий персонажам и сюжетным поворотам действия носит в звуковом оформлении «Войны женщин» последовательный характер. Это позволяет говорить о наличии в общем замысле работы Пуни элементов системы, напоминающей лейтмотивную, что дополнительно свидетельствует в пользу оперного генезиса, характерного для музыкальной драматургии произведения в отдельных ее частях¹.

¹ Ко времени создания музыки «Войны женщин» лейтмотивная техника получила широкое применение в оперном творчестве европейских композиторов романтического направления. Среди выдающихся произведений, в которых активно применяется этот интегрирующий принцип организации музыкальной ткани, можно назвать оперы «Вольный стрелок» К. М. фон Вебера (1821) и «Летучий голландец» Р. Вагнера (1842).

Историческое значение недооцененного современниками и несправедливо забытого в дальнейшем балета «Война женщин», на наш взгляд, нуждается в основательном переосмыслении. Его появление стало началом нового периода в развитии отечественной музыкально-хореографической культуры, звуковой облик которого неразрывно связан с композиторским наследием Пуни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Перро Ж.* Война женщин, или Амазонки IX века: большой балет в 4 д. и 6 карт. СПб.: Тип. И. И. Глазунова, 1852. 22 с.
2. *Перро Ж.* Катарина, или Дочь разбойника: балет в 3 д. и 5. карт. [либретто]. СПб.: Изд-во Э. Гоппе, 1888. 31 с.
3. *Слонимский Ю. И.* Драматургия балетного театра XIX века: Очерки. Либретто. Сценарии. М.: Искусство, 1977. 344 с.
4. *Федорченко О. А.* Петербургский балет. 1850-е годы: спектакли и хореографы. СПб.: Планета музыки, 2022. 434 с.
5. *Pugni C.* La guerre des femmes. Ballet de Mr. Jules Perrot. St. Peterburg: chez Basile Denotkine, 1853. 200 p.

Аннотация

Статья посвящена музыке балета «Война женщин, или Амазонки IX столетия» — дебютному сочинению композитора Цезаря Пуни для Петербургского Большого Императорского театра. В настоящей работе предпринята попытка проанализировать отдельные эпизоды музыкального текста «Войны женщин» на основе изданного при жизни автора клавира. Выявляются особенности подхода композитора к сочинению музыки для хореографического спектакля. Особое внимание уделено приемам работы автора с музыкальным материалом и его организации в протяженные и цельные композиционные построения. Историческое значение «Войны женщин» обусловлено не только обстоятельствами и временем ее создания, но и арсеналом выразительных приемов — уже сформированных Пуни за годы работы в Европе, но именно здесь впервые адаптированных к условиям российского балетного театра. Многие из них оказали существенное влияние на композиторов, работавших в данном жанре в нашем отечестве в дальнейшем.

Abstract

The article concerns the music for the Cesare Pugni's debut ballet *The War of Women, or Amazons of the Ninth Century* created for the Saint Petersburg Bolshoi Imperial Theatre. The research aims to analyze individual episodes of the musical text of *The War of Women* based on the clavier published during the author's lifetime. A specific composer's approach to creating music for a choreographic performance is revealed. An attitude for the methods of the author's work with musical material and its organization into extended and integral compositional constructions is given in the article. The historical significance of *The War of Women* is due not only to the circumstances and time of its creation, but also to the range of expressive techniques formed by Pugni over the years of work in Europe and first adapted to the conditions of the Russian ballet theatre. Many of the techniques had a considerable influence on the composers who worked in this genre in Russia later.

- ✓ *Ключевые слова:* Ц. Пуни, Ж. Перро, балетная музыка, Императорский театр в России XIX века, балет «Война женщин, или Амазонки IX века».
- ✓ *Keywords:* Cesare Pugni, Jules Perrot, ballet music, Russian Imperial Theatre at the 19th century, ballet *The War of Women, or Amazons of the Ninth Century*.

Сравнение образов, сюжетов легенды о Тристане и Изольде с ее балетной интерпретацией Юрия Трояна

ТУПЧИЕНКО БОГДАНА НИКОЛАЕВНА

*Магистр искусствоведения, младший научный сотрудник,
Национальный художественный музей Республики Беларусь
(Минск, Республика Беларусь)*

TUPCHENKO BOGDANA N.

*Master of Art History, Junior Researcher,
National Art Museum of the Republic of Belarus
(Minsk, Republic of Belarus)*

E-mail: fatym07.11.b@mail.ru

Эпоха Средневековья, в которой зарождался Артуровский цикл мифов, в том числе и легенда о Тристане и Изольде, интересна современному искусству возможностью на основе устоявшихся сюжетных линий и образов проявить наиболее явно изменение мировоззренческих позиций современности.

Артуровский цикл мифов составляет целый пласт несхожих в трактовании текстов, относящихся к разным временным периодам (от Средних веков до Возрождения). В этот цикл входят хроники IX—XV веков, баллады, французские романы, «История бриттов» и «Жизнь Мерлина» Гальфрида Монмутского (XII век), «Смерть Артура» Т. Мэлори (XV век), Легенда о Тристане и Изольде. Артуровский цикл мифов прошел сложный путь формирования. Ключевым для понимания данного цикла является его неоднородность, вариативность — качества, характерные для устной традиции. Особо следует выделить связь Артуровского цикла мифов с античной традицией и христианством.

Сюжет «Тристана и Изольды» сохранился во многих литературных вариантах, в том числе белорусском — «Легенда о Трышчане». Также он был воплощен во многих видах искусства, включая балет.

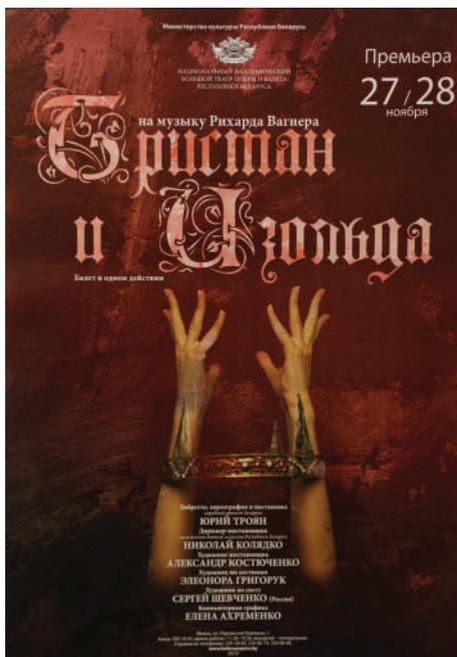
Легенда о Тристане и Изольде ставилась на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь неоднократно: хореографическая миниатюра «Безумный Тристан», 1944; балет «Тристан», 1958; одноактный балет «Тристан и Изольда», 1963, 1971 (восстановление постановки 1963 года) и 2010 годов — на музыку оперы Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда». Музыка к спектаклю 2010 года включает



Афіша прэмьеры балетав «Рафаэль»,
«Трыстан і Ізольда», «Болеро».
1963. Архив
Большаго тэатра Беларусі.
Ф. 31. Оп. 6. Док. 3423



Афіша прэмьеры адноактных балетав
«Озорныя частушкі»,
«Трыстан і Ізольда», «Болеро».
12 і 15 декабря 1971 года.
Архив Большаго тэатра Беларусі.
Ф. 31. Оп. 6. Док. 3959



Афіша прэмьеры балета
«Трыстан і Ізольда». 27/28 ноября 2010 года.
Архив Большаго тэатра Беларусі.
Ф. 31. Оп. 6. Док. 3987

«оркестровые вступления к трем действиям одноименной оперы»¹ Р. Вагнера (вокальные номера не использованы), а также отрывки из других его произведений².

Композитору принадлежит особое место в этих балетах. Его первоочередные «завоевания связаны с освоением мифа в музыкальном искусстве», что во многом повлияло «на разработку мифа в художественной культуре XX века (в этой связи можно упомянуть творчество Т. Манна, Дж. Джойса, Г. Гессе в литературе; осмысление возможностей мифа в музыкальном искусстве нашло свое продолжение в произведениях Р. Штрауса, И. Стравинского)»³. Но отношение композитора «к историческому прошлому главным образом связано не с сюжетным соответствием средневековым легендам и преданиям, а с раскрытием высокого культурозадающего статуса мифа»⁴. Эта тенденция находит свое воплощение и в XX, и в XXI веке.

Задачей данной статьи является сравнение сюжета и образов классического текста легенды о Тристане и Изольде с их интерпретацией в балете «Тристан и Изольда» в постановке Ю. Трояна 2010 года. А такая важная тема, как сравнение этой постановки с интерпретацией Р. Вагнера, — выходит за рамки данного исследования.

Представленные ниже результаты исследования получены также на основе материалов, хранящихся в архиве Национального академического театра оперы и балета Республики Беларусь. Среди материалов — полная видеозапись постановки балета «Тристан и Изольда» 2010 года⁵ (общая продолжительность спектакля 34 мин.); либретто спектакля «Тристан и Изольда» 1963⁶, 1971⁷ (либретто постановки 1971 года идентично либретто постановки 1963 года) и 2010⁸ годов, программы постановки 1971⁹ и 2010¹⁰ годов.

¹ См.: *Кавалёў В.* Першая прэм'ера сезона // Літаратура і мастацтва. 2010. 3 снеж. (Архіў Вялікага тэатра Беларусі. Ф. 17. Воп. 1. Спр. 189. Т. 9. Ч. 1. Дак. 2. 1 л.).

² См.: *Мушынская Т.* Ад легенды да фантазмагорыі: Траян і Паклітару: калегі і апаненты // Мастацтва. 2011. № 1. С. 40.

³ *Иващенко Т. С.* Мифопоэтическая интерпретация культуры средневековой Европы в творчестве Рихарда Вагнера: Автореф. дис. ... кандидата культурологии: 24.00.02 / Нижневартковский гос. педагогический институт. Нижневартовск, 1999. С. 3.

⁴ Там же. С. 3—4.

⁵ Архив Большого театра Беларуси. IMG 4147, 5078.

⁶ Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 1. Д. 61. С. 5—7. 2 л.

⁷ Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 1. Д. 61. 5 л.

⁸ Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 2. Д. 35. 1 л.

⁹ Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 1. Д. 61. С. 1, 10—11. 2 л.

¹⁰ Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 2. Д. 35. 1 л.

Иллюстративные материалы представлены афишами к постановкам 1963¹, 1971² и 2010³ годов, фотографиями к спектаклям 1963⁴, 1971⁵ и 2010⁶ годов.

Также здесь хранятся несколько статей из газет, относящихся к постановке 1971 и 2010 годов.

В статье «Усімі фарбамі танцавальнага спектра» в газете «Літаратура і мастацтва» за 1972 год автор Ю. Чурко рассказала о вечере одноактных балетов, в том числе «Тристан и Изольда» на музыку Р. Вагнера в постановке А. Андреева, Н. Стукалкиной и либреттиста М. Алтухова, об особенностях постановки, солистах и созданных ими образах⁷.

В небольшой статье Б. Шерешевской и заметке БЕЛТА за 1974 год говорится о художнике театра Е. Ждане, который оформил несколько спектаклей, в том числе «Тристан и Изольда»⁸.

Статья В. Ковалева «Першая прэм'ера сезона» в газете «Літаратура і мастацтва» за 2010 год посвящена премьере балета «Тристан и Изольда», в ней говорится о предыдущих постановках, об участии Ю. Трояна в качестве солиста в постановке 1971 года и в качестве автора либретто и постановки 2010 года⁹.

В статье Д. Марціновича «Трыстан» і Траян» в «Настаўніцкай газете» за 2010 год автор приводит данные об опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда», создании участниками постановки атмосферы «вагнеровского произведения, масштабного и трагичного»; автор сравнил постановку Ю. Трояна с постановкой 1963 года и сделал вывод, что ее скорее нужно считать не целостным одноактным балетом, а хореографической миниатюрой¹⁰.

В газете «Аргументы и факты» кратко представлена информация о премьере балета «Тристан и Изольда» 2010 года: названы авторы постановки, приведены предыдущие постановки и сюжет¹¹.

¹ Архіў Вялікага тэатра Беларусі. Ф. 31. Оп. 6. Док. 3423. 1 л.

² Архив Большого театра Беларусі. Ф. 31. Оп. 6. Док. 3959. 1 л.

³ Архив Большого театра Беларусі. Ф. 31. Оп. 6. Док. 3987. 1 л.

⁴ Архив Большого театра Беларусі. Ф. 2. Оп. 2. Д. 508. Док. 2, 3, 4. 3 л.

⁵ Архив Большого театра Беларусі. Ф. 2. Оп. 2. Д. 509. Док. 5, 10. 2 л.

⁶ Дуэт Изольды (Ольга Гайко) и Тристана (Денис Климук); Король Марк (Игорь Артамонов?) // Архив Большого театра Беларусі. 2 л.

⁷ Чурко Ю. Усімі фарбамі танцавальнага спектра // Літаратура і мастацтва. 1972. [24?] студз. (Архіў Вялікага тэатра Беларусі. Ф. 17. Воп. 1. Т. 7. Спр. 71. Дак. 1. 1 л.).

⁸ Шерешевская Б. Современность видения // Вечер. Минск. 1974. 28 мая; Вернасць сцене // БЕЛТА. 1974. 28 мая (Архив Большого театра Беларусі. Ф. 17. Оп. 1. Т. 8. С. 62. Док. 4. 1 л.).

⁹ Кавалёў В. Першая прэм'ера сезона.

¹⁰ Марцінович Д. «Трыстан» і Траян // Настаўніцкая газета. 2010. 4 снеж. С. 10 (Архіў Вялікага тэатра Беларусі. Ф. 17. Воп. 1. Спр. 189. Т. 9. Ч. 1. Дак. 5. 1 л.).

¹¹ [Премьера балета «Тристан и Изольда в Национальном академическом Большом театре оперы и балета Беларусі] // Аргументы и факты. 2010. 1 дек. С. 10 (Архив Большого театра Беларусі. Ф. 17. Оп. 1. Д. 189. Т. 9. Ч. 1. Док. 7. 1 л.).



*Дуэт Изольды (Лидия Ряженова)
и Тристана (Валерий Миронов). Фотография
из спектакля «Тристан и Изольда».
Постановка А. Андреева. 1963.
Архив Большого театра Беларуси.
Ф. 2. Оп. 2. Д. 508. Док. 2*



*Дуэт Изольды (Лидия Ряженова)
и Тристана (Валерий Миронов).
Фотография
из спектакля «Тристан и Изольда».
Постановка А. Андреева. 1963.
Архив Большого театра Беларуси.
Ф. 2. Оп. 2. Д. 508. Док. 3*

Кроме вышеназванных архивных материалов, представим еще несколько статей.

В статье Л. Сивчик «Тристан и Изольда» в журнале «Партер» затрагиваются три аспекта¹. Во-первых, дается описание сюжета легенды о Тристане и Изольде и ее генезис (в сокращенном варианте). Во-вторых, описывается история создания оперы Вагнера «Тристан и Изольда» и дается ее краткая характеристика в парадигме творчества Р. Вагнера. В-третьих, приведено интер-

¹ Сивчик Л. «Тристан и Изольда» // Партер. 2010. № 11. 34–37.

вью Ю. Трояна, посвященное его первой сольной партии в «Тристане и Изольде» в 1971 году и его новой постановке на этот сюжет 2010 года. Особое место Ю. Троян отводит музыке Вагнера как неотъемлемой части этой истории; говорит о необходимости показать многогранность трех, включая короля Марка, а не двух основных героев, как в прежних постановках, соединение в едином образе конфликтующих между собой чувственного и социального начал.

Статья Т. Мушинской «Ад легенды да фантазмагоры: Траян і Паклітару: калегі і апаненты» в журнале «Мастацтва» оформлена в виде диалога между сторонником традиций и сторонником новаций¹. В ней описывается постановка Ю. Трояна 2010 года, приводятся слова Ю. Трояна — режиссера-постановщика, автора либретто, хореографа — о процессе создания спектакля, музыке Вагнера.

Итак, в некоторых статьях более или менее подробно проводится сравнение балетной постановки 2010 года с предыдущими либо с оперой Р. Вагнера. Но ни в одной из них не ставилась задача сравнить либретто постановки, в том числе Ю. Трояна, с первоисточником — легендой о Тристане и Изольде.

По мнению А. Д. Михайлова, «легенда о Тристане и Изольде моделирует человеческие отношения, поэтому она универсальна. Но отношения эти, при всей их кажущейся простоте, глубоки и сложны. В них как бы скрывается какая-то „тайна“, требующая разгадки и порождающая всевозможные толкования»².

Режиссеры стремятся разгадать эту тайну и раскрыть характеры персонажей сообразно современным им веяниям или проникнуть в глубины эмоционального самоощущения героев эпического сказания.

В эпическом сказании ярко проявлены своеобразие мировоззрения средневекового человека, его ценностные ориентиры, специфика образов эпических героев и их поведения, противостояние язычества и христианства.

Традиционные образы европейских эпических текстов идеальны, целостны, их не мучают сомнения, они действуют в полном соответствии с принятыми законами общества своего времени. Они являются образами-символами, образами-функциями (недаром внешность их не описывается). Эти характеристики относятся как к положительным, так и к отрицательным героям. И эта же характеристика полностью соответствует образу короля Марка, но не в полной мере Тристану и Изольде.

Тристан начинает свой путь как традиционный эпический герой, ставящий свой долг перед правителем превыше всего: «Так служил Тристан у короля Марка до тех пор, пока не минуло ему пятнадцать лет. И стал он к тому времени так силен и отважен, что не сыскать было равных ему по силе и отваге»³.

¹ *Мушинская Т.* Ад легенды да фантазмагоры: Траян і Паклітару: калегі і апаненты.

² *Михайлов А. Д.* Средневековые легенды и западноевропейские литературы. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 65–66.

³ Тристан и Изольда. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=65214> (дата обращения: 12.02.2023).

Изольда также воплощает в себе образ Прекрасной Дамы, будущей опоры правителя, свой род она ставит превыше чувств. Она стремится отомстить Тристану за смерть брата: «Ах, сир! Вот вероломный убийца Тристан, что так долго скрывался среди нас: это он убил Морхультя, моего брата. Убейте же его или дайте убить мне. Вот меч, которым был сражен Морхульт; я хочу, чтобы от него и принял смерть убийца»¹.

И Тристан, и Изольда изначально не питали друг к другу никакой любви. Оба действуют в соответствии с традициями и ценностями своей культуры и общества. Дальнейшее их предательство сказитель приписывает не намеренному желанию нарушить клятву или не подчиниться долгу, а выпитому по ошибке любовному зелью — таким образом оправдывая их дальнейшие поступки в глазах современников: «Так ступили они на путь, с которого не сойти им вовеки, ибо выпили собственную погибель и смерть. <...> Ибо не успели они осушить чашу, как взглянули друг на друга и остоленели, и забыли о том, что делали раньше. Тристан думает об Изольде, Изольда — о Тристане, и не вспоминают они о короле Марке»².

И именно с этого момента может наблюдаться несоответствие традиционному конструкту эпического героя. Тристан и Изольда не могут противостоять магии, здесь может угадываться противоборство языческих и христианских ценностей. В конце легенды Изольда остается с мужем, а Тристан покидает владения Марка и женится на дочери короля Хоэля, которая носит то же имя — Изольда.

Несмотря на то что в дальнейшем внутренняя страсть все же уступает долгу, Тристан на смертном одре пожелал видеть свою возлюбленную Изольду, жену Марка. А та отправилась к нему на зов. Но при жизни они так и не встретились.

Король Марк приказал похоронить своего племянника Тристана и свою жену Изольду в одной могиле. «Тогда приказал король Марк перенести оба тела в часовню и похоронить их там со всей пышностью, какая пристала людям столь знатного рода. И повелел он изготовить два гроба, один из халцедона, другой — из берилла. Тристана положили в халцедоновый гроб, а Изольду — в берилловый, и были они преданы земле, под плач и слезы, один рядом с другой, в часовне»³.

Столь нетипичные образы средневекового эпоса, проявляющие всепоглощающую эмоциональную борьбу, а также неоднозначное прочтение их поступка в глазах современников являются прекрасной основой для их интерпретации в искусстве постмодернизма.

Хотя в балетной постановке 2010 года явно прослеживаются различия в трактовке этих образов в Средние века и в современной интерпретации,

¹ Тристан и Изольда.

² Там же.

³ Там же.



Дуэт Изольды (Людмила Бржозовская) и Тристана (Юрий Троян). Фотография из спектакля «Тристан и Изольда». Постановка А. Андреева. 1971. Архив Большого театра Беларуси. Ф. 2. Оп. 2. Д. 509. Док. 5

Дуэт Изольды (Людмила Бржозовская) и Тристана (Юрий Троян). Фотография из спектакля «Тристан и Изольда». Постановка А. Андреева. 1971. Архив Большого театра Беларуси. Ф. 2. Оп. 2. Д. 509. Док. 10



режиссер не пытается уничтожить уже сложившиеся образы, но стремится обогатить их.

Автор либретто и постановщик — Юрий Троян — в 1970-е годы исполнял роль Тристана. Сегодня он, директор балетной труппы, «не раз признавался, что воспоминания о „Тристане и Изольде“ остались в его памяти как о первой любви»¹. И ему эта постановка дала прекрасную возможность «осуществить давнюю мечту — вернуться к музыке Вагнера и воплотить его видение музыки и сюжета в хореографии»².

¹ Марціновіч Д. «Трыстан» і Троян.

² Кавалёў В. Першая прэм'ера сезона.

В своей постановке Ю. Троян, идя вслед за эпическим текстом, разворачивает действие балета в хронологическом порядке: «О любви королевы и рыцаря узнают при дворе короля — владетельные бароны» (либретто 2010 года)¹, в отличие от предыдущих постановок, где действие происходило в реальном времени и перемежалось сценами-воспоминаниями: «Тристан вспоминает, как он и Изольда, испив волшебный кубок с любовным напитком, узнали всепоглощающую силу страсти» (либретто 1963 и 1971 годов)².

Как и в прошлых постановках, Троян убирает из сюжета линию женитьбы Тристана, что вносит изменение в обстоятельства смерти героев, по сравнению с первоисточником рисуя образ той самой легендарной, идеальной любви: «сострадательно, нежно, просветленно, чувствуя неумолимость близкой смерти, Тристан и Изольда дарят друг другу последний поцелуй и, обнявшись, умирают» (либретто 2010 года)³.

Балет Ю. Трояна «Тристан и Изольда» структурно разделен на пролог и три картины. Каждая из частей посвящена чувству любви, соединенному попарно с некой антагонистической силой, порожденной социальными или онтологическими законами.

Так, в прологе лишь представлен главный конфликт — обоюдная любовь королевы Изольды и рыцаря Тристана, любовь короля Марка к своей жене: на фоне занавеса с витражем читается текст, звучит музыка. Характеристики действующих лиц Ю. Троян не дает, предлагая зрителю спектакля идти вслед за эмоциями и чувствами действующих лиц.

Картина первая — «Любовь и долг» — посвящена развитию отношений между Тристаном и Изольдой. В дуэте, как и в эпосе, герои переживают внутреннюю борьбу между любовью и чувством долга (у Изольды — по отношению к мужу королю Марку, у Тристана — перед его дядей и сюзереном). На дальнем плане — неподвижная фигура Марка, справа и слева от него — его придворные (кордебалет), которые затем вступают в действие: связь Тристана и Изольды раскрывают владетельные бароны и разделяют пару, Изольду возвращают королю Марку, а Тристану наносят смертельную рану (Тристан, Изольда и Марк исполняют трио). Ю. Троян в этой картине решил облагородить образ короля Марка. В балетной постановке он не стремится наказать Изольду, подвергнуть ее страданиям, он изобразил короля опорой социальных и моральных устоев.

Вторая картина — «Любовь и власть» — обогащает образы Марка и Изольды. Королева стремится к своему возлюбленному (соло), а король Марк, по-

¹ Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 2. Д. 35. 1 л.

² Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 1. Д. 61. С. 5–7. 2 л.; Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 1. Д. 61. 5 л. С. 10.

³ Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 2. Д. 35. 1 л.



*Шут (С. Граховский). Фотография из спектакля «Тристан и Изольда».
Постановка А. Андреева. 1963. Архив Большого театра Беларуси.
Ф. 2. Оп. 2. Д. 508. Док. 4*

нимая чувства влюбленных, обязан соблюсти законы, подтвердить, что он является опорой королевства (между Изольдой и Марком — владетельные бароны). Соло короля Марка переходит в дуэт с Изольдой.

Картина третья — «Любовь и смерть» — завершает историю трагической гибели Тристана и Изольды (соло Тристана, дуэт Тристана и Изольды, их уход со сцены, заключительная сцена, в которой танцует король Марк в сопровождении кордебалета). В прочтении Ю. Трояна смерть как вечное начало, так же как и любовь, соединила влюбленных вместе.

Все внимание в балете сфокусировано не на двух главных героях — Тристане и Изольде, как в предыдущих постановках, но на трех (как и в опере Вагнера): Тристане, Изольде и короле Марке.

Как говорит сам Юрий Троян: «история Тристана и Изольды — вечная легенда о любви и смерти. Однако просто пойти по пути пересказа ее сюжета — не очень интересно. Меня больше привлек определенный срез этой истории, ситуация и поведение трех главных героев — короля Марка, его жены Изольды и рыцаря Тристана. Это — такой треугольник, где, в общем-то, никто ни в чем не виноват, но сама жизнь заставляет героев причинять друг другу страдания» (программа 2010 года)¹.

Режиссер ставит акцент на отношениях героев, их внутреннем эмоциональном состоянии, а не на обстоятельствах сюжета. Опущены сцены детства Тристана, убийства Морхульга, брата Изольды, битвы Тристана с драконом, первой встречи с Изольдой. Камерность действия раскрывает наиболее полно психологизм образов. Позволяет реципиенту проникнуться ими с позиции чувственного, эмоционально начала.

¹ Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 2. Д. 35. 1 л.

Образы Тристана и Изольды решены, в отличие от эпоса и прежних постановок, не идеализированно, мотивация их поступков не оправдана вмешательством колдовства — напитка, как в эпосе: «Их чувство возвышенно и безгранично, дня него нет никаких преград» (либретто 2010 года)¹. Поскольку режиссер решил начать действие спектакля с самого чувства любви, сознательно опуская прошлые события и мотивации, доподлинно сказать, была ли влюбленность между Тристаном и Изольдой до принятия напитка, — невозможно.

Основной вопрос спектакля — отношения между людьми, без привнесения в них оценочных суждений с позиции автора: «Зритель сам все точки ставит — общей правды, к счастью, нет!» (либретто 2010 года)². В этом самоустранении автора как морального арбитра проявляется черта постмодернизма: зритель сам должен составить представление о правильности и неправильности. Однако в конечном счете приходит к идее невинности троих, сопереживанию ко всем участникам действия. В. Троян рассказывает историю земной любви не идеальных людей, при этом сохраняя дух первоисточника, некие признаки будущей идеализации действительности, присущей эпическим сказаниям.

Король Марк в предыдущих балетных версиях, как и в эпосе, играет роль персонажа-маски: великий правитель, он воплощает силу, противостоящую любви Тристана и Изольды, его поступки продиктованы социальными обстоятельствами, долгом, честью, идущими вразрез с желаниями влюбленных. Его образ лишен глубокого психологизма, анализа поступков, однако воплощает в себе ожидание общества, некую персонификацию долга.

Но в версии 2010 года, по задумке режиссера, король совмещает два образа — персонажа-маски и человека. При первом появлении он предстает некоей границей, не позволяющей Тристану и Изольде слиться в танце. В конце балета раскрывается безответная любовь Марка к Изольде, его горе и страдание. В финале он остается один, покинутый и племянником, и любимой женщиной. Экспрессия, эмоциональность раскрывается посредством пластики. Образ Марка отходит от классического прочтения, он более сложен психологически, более присущ человеку из плоти и крови: «Любящий король хочет пробудить в Изольде хоть какие-то чувства. <...> Окруженный преданной свитой, король Марк безмерно одинок в своей безграничной власти» (либретто 2010 года)³.

Противостоящая любви сила, в редакции Ю. Трояна, представлена в виде баронов (кордебалет). Они олицетворяют собой объективные правила социума, общественное мнение, то есть выполняют функцию хора древнегреческой трагедии. В отличие от более ранних постановок А. Андреева, в которых эту роль выполнял Шут, Ю. Троян решил не персонифицировать ее, отойти от личных причин участников-антагонистов (зависть по отношению к Три-

¹ Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 2. Д. 35. 1 л.

² Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 2. Д. 35. 1 л.

³ Архив Большого театра Беларуси. Ф. 19. Оп. 2. Д. 35. 1 л.



*Дуэт Изольды
(Ольга Гайко) и Тристана
(Денис Климук). Фотография
из спектакля «Тристан
и Изольда». Постановка
Ю. Трояна. 2010. Архив
Большого театра Беларуси*

*Король Марк
(Игорь Артамонов?).
Фотография из спектакля
«Тристан и Изольда».
Постановка Ю. Трояна. 2010.
Архив Большого театра
Беларуси*



стану) и оставить их за скобками истории, сконцентрировать всю ее вокруг трех образов. Антагонизм в постановке Ю. Трояна носит не личностный характер (зависть и месть конкретного человека — шута), а чисто объективный — определенные правила социума, правила морали.

Согласно замыслу режиссера, художник по костюмам Элеонора Григоруk соединила посредством стилистики и композиционного решения костюма Средневековье и современность.

Подобная же роль в спектакле отводится компьютерной графике (Елена Ахременко). Так, во время соло короля Марка экраны передают изображение, моделирующее пространство сцены и замыкающее его в своих границах. На центральной части экрана изображен король — на это указывают атрибуты (корона на голове, в руках — длинный двуручный меч, обагренный кровью). По правую его руку изображена женщина в белом, а по левую — молодой рыцарь. Это — Марк, Изольда и Тристан. Композиция их удлинённых фигур совпадает с изображением святых, цветовое решение изображения, деление его на некие

сегменты отсылает нас к витражам в готических соборах, центральной его части. Головы троих героев освещает нимб, уподобляя святым в глазах зрителя. С правой и левой стороны сцены изображены стрельчатые окна — характерная черта готического собора, каждое из них украшено витражом. В них удлинённые фигуры в золотом — возможно, бароны, двор. Двор короля уподобляется храму, подобно тому как храм является зеркалом мироздания.

В спектакле Ю. Трояна на первый взгляд нет патетики, словно он отдаёт право зрителю решать дальнейшую судьбу трактовки образа героев. Однако в подобных деталях проявляется, быть может, его главный посыл — не осуди.

Спектакль «Тристан и Изольда» 2010 года производит воодушевляющее впечатление на зрителей и до сих пор находится в репертуаре Большого театра Беларуси. Этому способствует музыка Вагнера, гармоничное сочетание танцевальной техники, актерского мастерства и вдохновения главных исполнителей; интересная сценография с использованием подъемных механизмов и компьютерной графики. В спектакле Ю. Трояна наблюдается тенденция к деконструкции и переосмыслению образов средневековой легенды в сочетании со стремлением сберечь их основу; соблюдается баланс между сохранением традиции и связи постановки со средневековой легендой, ее культурными паттернами, с одной стороны, и стремлением к переосмыслению, привнесению современной коннотации в образ короля Марка — с другой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Иващенко Т. С.* Мифопоэтическая интерпретация культуры средневековой Европы в творчестве Рихарда Вагнера: Автореф. дис. ... кандидата культурологии: 24.00.02 / Нижневартковский гос. педагогический институт. Нижневартовск, 1999. 23 с.
2. *Кавалёў В.* Першая прэм'ера сезона // Літаратура і мастацтва. 2010. 3 снеж.
3. *Марціновіч Д.* «Трыстан» і Траян // Настаўніцкая газета. 2010. 4 снеж. С. 10.
4. *Михайлов А. Д.* Средневековые легенды и западноевропейские литературы. М.: Языки славянской культуры, 2006. 263 с. (Studia philologica. Series minor).
5. *Мушынская Т.* Ад легенды да фантазмагорыі: Траян і Паклітару: калегі і апаненты // Мастацтва. 2011. № 1. С. 39—41.
6. [Прем'ера балета «Тристан и Изольда в Национальном академическом Большом театре оперы и балета Беларуси] // Аргументы и факты. 2010. 1 дек. С. 10.
7. *Сивчик Л.* «Тристан и Изольда» // Партер. 2010. № 11. 34—37.
8. Тристан и Изольда. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=65214> (дата обращения: 12.02.2023).
9. *Чурко Ю.* Усімі фарбамі танцавальнага спектра // Літаратура і мастацтва. 1972. [24?] студз.
10. *Шерешевская Б.* Современность видения // Вечер. Минск. 1974. 28 мая.

Аннотация

Спектакль «Тристан и Изольда» 2010 года Национального театра оперы и балета Республики Беларусь проявляет тенденцию к деконструкции, переосмыслению образов средневековой легенды, а также отсутствию деления на однозначно положительное и отрицательное, самоустранению автора. Ю. Троян — автор либретто и постановщик — усложнил образы главных героев психологически, уйдя от однозначного суждения их поступков. Используются и введены в научный оборот архивные материалы.

Abstract

Libretto author and director Yuri Troyan unfolds the action of the ballet in chronological order, unlike the previous productions, where the action took place in real time and was interspersed with scenes-memories. As before, the director removes the line of Tristan's marriage from the plot which introduces a change in the circumstances of the death of the heroes, compared to the original source. The images of Tristan and Isolde are painted as epic and idealized as previously, as well the motivation for their actions is not justified by the intervention of witchcraft. In the 2010 version, the King Mark combines two images — a character-mask and a person. The image of Mark departs from the classical rendition and has become more complex psychologically. The play *Tristan and Isolde* of 2010 realized a tendency to deconstruct and rethink the images of the medieval legend. Archival materials were used for the research and introduced into scientific circulation.

- ✓ *Ключевые слова:* легенда «Тристан и Изольда», балет «Тристан и Изольда», Юрий Троян.
- ✓ *Keywords:* legend of Tristan and Isolde, ballet *Tristan and Isolde*, Yuri Troyan.

Театральная критика о ранних спектаклях Юрия Бутусова («В ожидании Годо», «Войцек», «Сторож», «Калигула»)

МАЛЬЦЕВА ОЛЬГА НИКОЛАЕВНА

*Доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

MALTSEVA OLGA N.

*Doctor of Arts, Associate Professor, Leading Researcher, Russian Institute
for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: onmalt@gmail.com

Профессиональный путь режиссера Юрия Бутусова начался едва ли не с вертикального взлета. Так, его дипломная работа «В ожидании Годо» (1996) по одноименной пьесе С. Беккета, показанная во Дворце культуры имени Первой пятилетки, а позже восстановленная и включенная в репертуар Театра имени Ленсовета, а также последовавшие затем спектакли «Войцек» (1997. Театр имени Ленсовета) по пьесе Г. Бюхнера и «Сторож» (1997. Театр на Литейном) по Г. Пинтеру были награждены театральными премиями соответственно: российской («Золотая маска»), Международной К. С. Станиславского и петербургской («Золотой софит»). Хотя, как у каждого художника, у него были и менее удачные произведения, к таким можно отнести, например, «Калигулу» (1998. Театр имени Ленсовета) по пьесе А. Камю.

Задача статьи — рассмотреть театральную-критическую рецепцию на упомянутые работы Бутусова, поставленные под занавес XX века. Цель статьи — обнаружить, насколько проанализированы спектакли для понимания, как он обращается с литературным материалом; для постижения их строения; особенностей режиссерского языка; типа героя, который создает актер; драматического действия; художественного содержания и идентификации типа создаваемого режиссером театра, как он проявился в этих созданиях мастера. Актуальность темы обусловлена значимостью творчества Ю. Бутусова в контексте российского и мирового сценического искусства конца XX — первой четверти XXI века, отсутствием трудов, где была бы показана степень изученности этих спектаклей и, в первую очередь, названных взаимосвязанных важнейших характеристик, определяющих метод режиссера.

На спектакль «В ожидании Годо», показанный еще в качестве дипломной работы Бутусова, одной из первых откликнулась С. Спирина. Если герои Беккета, по сути «неподвижные путники», пребывают в состоянии «оцепенения», то сценические Владимир (Михаил Трухин) и Эстрагон (Констан-

тин Хабенский) являются шатающимися по свету незадачливыми странниками, пишет она. И вещь, которую эти герои таскают с собой (ее литературным прообразом является засохшее дерево) и напомнившую критику обломки дельтаплана, трактуется ею как крест, который им предназначено нести. Преобразование в спектакле описанных драматургом инцидентов, возникающих на их пути, приводило, по мнению автора рецензии, к тому, что «даже самые мрачные эпизоды превращались в клоунские репризы»¹. Примененный в этом обороте возвратный глагол в пассивном значении указывает на то, что эти превращения могли происходить, на взгляд критика, как по воле героев, так и помимо нее. О понимании рецензентом главных персонажей спектакля как действующих, по крайней мере, не всегда или не совсем по их воле, свидетельствует и ее утверждение о представленной на сцене действительности как мире, где от человека зависит ничтожно мало, и тем более ее мысль о том, что автор спектакля приходит «к тому же результату, что и автор пьесы»²: происходящее с героями и вся их жизнь оказывались не чем иным, как бессмысленным топтанием на месте.

Иной вывод делает в результате сравнения литературного источника и произведения Бутусова М. Дмитриевская: у героев спектакля «В ожидании Годо», названных ею отвергнутыми обществом скитальцами, не заторможенное экзистенциальное ожидание, как у героев пьесы, а Путь (именно так, с заглавной буквы), который наделен некоторым оптимизмом³.

Со своей точки зрения указывает на различие художественных миров спектакля «В ожидании Годо» и пьесы Беккета Е. Горфункель, полагая, что на сцене «лирика ожидания, терпения как-то перевешивала экзистенциальный трагизм Беккета»⁴.

В свою очередь, Е. Соколинский⁵ считает, что бутусовские «В ожидании Годо», «Войцек» и «Сторож», поставленные по пьесам, названным им по сути своей мрачными и безысходными, — «оставляют светлое ощущение», а их герои «вызывают... симпатию». Критик пишет об умении Бутусова соединять легкость и масштабность, занимательность и глубину. В первом из названных спектаклей, которому, собственно, и посвящена его статья и жанр которого определен в ней как печальная клоунада, разворачивается, на взгляд рецензента, история великовозрастных детей, о многом наслышанных, но, по сути, ничего не знающих. По его словам, они бездумно тащатся по жизни, но ни-

¹ Спирина С. «Я буду идти» («I'll be gone») // Петербургский театральный журнал. 1997. № 14. С. 84.

² Там же.

³ Дмитриевская М. Сезон // Петербургский театральный журнал. 1998. № 15. С. 5.

⁴ Горфункель Е. В ожидании... Заметки о новом Бутусове // Вопросы театра. 2014. № 1–2. С. 9.

⁵ Соколинский Е. Мы несем с собой свое дерево // Невское время. 1997. 3 дек. С. 4.

кому не мешают и уже поэтому симпатичны; в попытке отвлечься от тоски и страха перед неведомым герои затевают игры, в которых проходит их жизнь.

Еще одну точку зрения на спектакль представила Н. Минеева, согласно которой, режиссер попытался найти логику в бессмысленных диалогах героев Беккета¹. Если в пьесе Владимир и Эстрагон — бесконечно бредущие случайные попутчики, тщетно ищущие некоего Годо, пишет критик, то сценические герои предстают обаятельными отзывчивыми людьми, напоминающими белого и рыжего клоунов, чей поиск таинственного Годо — это удивительное путешествие, полное неожиданностей. Бутусов, по словам Минеевой, не вдается в метафизику беккетовского текста, а черпает в нем материал, позволяющий развернуть в спектакле пространство для игры, яркую театральную реальность, которая подчиняется собственным законам.

Рецензируя «Войцека», О. Скорочкина обращает внимание не только на происходящее с героями, но и на театральность спектакля. «Черный дощатый балаган» — это «форма... спектакля, его эстетика, универсальное место действия... его ритмы»², балаган не признает психологических мотивировок, утверждает она и определяет ритмическую организацию происходящего как экспрессивный ритм жестокого танго. Отсюда, по мнению критика, и существенная роль танца, являющегося в спектакле не только занятием посетителей балаганов. Так, с помощью языка танца создана своеобразная увертюра спектакля, названная в статье заставкой; и сама история любви и смерти в спектакле оттанцована. Критик отметила также масочность героев. Однако перечисленные особенности формы сценического целого остаются в стороне, когда дважды, разными словами в статье формулируется его содержание, которое она видит в «истории про то, как на... прогнившем помосте жизни убиваются человечность, любовь, как они... истаивают в жизненных потемках»; про то, «как божественное начало в человеке то и дело дрожит, задыхается и гибнет перед его же душевной теменью»³. Иными словами, на взгляд рецензента, содержательная составляющая оказывается связанной лишь с событийным рядом спектакля, то есть не зависит от того, как именно этот ряд воплощен на сцене.

Масочную природу героев «Войцека», каждый из которых представлен одной гипертрофированной чертой, фиксирует и Л. Попов⁴. Он сравнивает их с клоунами, имеющими свои выходы и антре. Рассматривая отношения Войцека (М. Трухин) и Капитана (М. Пореченков), он видит в них соревнование сумасшедших. В другой своей статье критик пишет, что мир в

¹ Минеева Н. Сторож // Петербургский театральный журнал. 1998. № 15. С. 42.

² Скорочкина О. Меж черных досок балагана // Невское время. 1997. 20 февр. С. 4.

³ Там же.

⁴ Попов Л. Точка, точка, запятая, или Трагикомическое соревнование двух сумасшедших // Смена. 1997. 11 марта.

целом, разворачивающийся в этом спектакле, представляет собой подмости, на которых азартно отбивают чечетку действующие лица, облаченные в клоунски размалеванную одежду шинельных фасонов. Но все это он, как и О. Скорочкина, не принимает во внимание, рассуждая о содержании сценического целого и утверждая, что на сцене представлена история «маленького человека», рассказанная без излишнего сострадания и обличения его обидчиков и со скепсисом к пробуждению в герое чувства собственного достоинства, проявившегося в убийстве жены из ревности. Попов подчеркивает отсутствие в спектакле морализирования и указывает на его иронию, состоящую в том, что «никакой „правды“ нет». По его мнению, окружающие главного героя сценические персонажи «ничем не лучше и не хуже» его самого¹.

В отличие от Попова М. Берлина² видит Войцека не маленьким человеком, а уязвленным действительностью и потому выпавшим из нее. Критик утверждает, что спектакль выстроен гармоничнее пьесы Бюхнера, но при этом более простодушен и даже по-студенчески легкомыслен, правда, не пояснив, что имеет в виду под строением и каково оно. На ее взгляд, из всех течений, предшественником которых считают автора пьесы, спектакль наиболее близок к абсурдизму. Берлина стала едва ли не единственной, кто отметил, что пол под победительно и пафосно танцующими парами «почти проваливается, доски вывернуты и вздыблены» (художник — Александр Шишкин). Рецензент связывает эту сценическую подробность с «послезнанием» Бутусова как нашего современника, которое она восприняла как комментарий происходящего в спектакле, сходный с клоунскими кунштюками Дурачка Карла (К. Хабенский). Быстро сменяющие друг друга эпизоды спектакля критик называет отдельными «выходами», номерами. По ее мнению, элементы эстрады и цирка, которыми насыщен спектакль, «актуализируют смысл и форму театрального высказывания» и в то же время «заглушают начатки того, что принято называть театральным содержанием». Но в чем именно заключается актуализация смысла и формы режиссерского высказывания цирковыми и эстрадными компонентами, статья умалчивает. За рамками текста осталось и то, как автор статьи разделяет смысл театрального высказывания и содержания и как видит содержание этого конкретного спектакля.

Отдельные особенности двух спектаклей Бутусова затрагивает М. Гаевская, представляя номинантов на «Золотую маску» 1999 года³. В частности — жанровую принадлежность спектакля «В ожидании Годо», решенного, на взгляд критика, в комедийно-фарсовом ключе с переходом действия к трагифарсовости в финале, когда, как она считает в отличие от авторов других статей, герои осознают происходящее с ними бессмысленным суетли-

¹ Попов Л. Смертельный номер // Экран и сцена. 1997. № 50. С. 14.

² См.: Берлина М. Каждому времени свой ужас // Литературная газета. 1997. 9 июля. С. 8.

³ См.: Гаевская М. От Шекспира до Беккета // Экран и сцена. 1999. № 14. С. 6.

вым бегом по кругу. Кроме того, перечисляя шутки, трюки и розыгрыши, к которым прибегают Эстрагон и Владимир в поиске чем бы себя занять, Гавеская пеняет на несколько капустнический азарт актеров, пусть и лихо выполняющих все это; а также на излишнюю суетливость и некий перебор в клоунаде, в репризах, к тому же не всегда, на ее взгляд, удачных. Именно об игре актеров критик рассуждает, и обращаясь к бутусовскому «Сторожу», а именно: сетует на недостаточную, с ее точки зрения, слаженность актерского ансамбля, называя солированием игру С. Фурмана в роли Дэвиса, которую она сочла даже бенефисной.

Общих черт спектаклей «В ожидании Годо», «Сторож» и «Войцек» касается М. Дмитриевская в обзоре петербургского театрального сезона 1998/99 года, считая, что их объединяет «тема неприкаянного скитальчества изгоев», «некое родство западных авторов» пьес, по которым они поставлены¹, а также играющий во всех этих спектаклях Михаил Трухин с присущей ему лирической темой одиночества маленького человека. Кроме того, общность этих работ Бутусова критик видит в том, что, поставленные по пьесам «тотальной рефлексии» и «загадочной вибрации», они представляют собой «жестко определенные спектакли»² с прямым и энергичным движением действия.

О некоторых факторах, объединяющих ранние работы Бутусова, пишет и Е. Горфункель. Во-первых, это бедность (в прямом смысле этого слова) представленного в них мира. По ее словам, в этих спектаклях показывается «чердачный и подвальный уровни жизни», задворки, колодцы, нищета, страдания, а установлениями бутусовского театра той поры являются «человек как бомж и мир как ночлежка»³. Главных героев спектакля «В ожидании Годо» критик называет, в первую очередь, отбросами общества, странными личностями, бродягами; во вторую — клоунами дилетантского цирка, акцентируя опять же их нищету: пустые карманы, драные носки, подобранные где-то шляпы и поношенные пальто. Поццо (М. Пореченков) она восприняла как хулигана, а Лакки (А. Зибров) — типичным совком. Именно на бедности места обитания Мика (С. Мосьпан) и Астона (М. Трухин) сосредоточена критик, описывая сценографию «Сторожа»: дырявые куски полиэтилена, из которых сделана крыша, две койки и остатки металлических коммуникаций — жилище, до которого, по ее словам, далеко и лондонскому дну, изображенному Пинтером. Статус Дэвиса Горфункель определяет как лицо без определенного места жительства. Кожаные башмаки героев иронично связываются ею с верхом респектабельности. А при описании костюмов героев «Войцека» критик обращает внимание на то, что их украшенные разноцвет-

¹ Дмитриевская М. Сезон. С. 4.

² Там же.

³ Горфункель Е. «Бедный» театр Юрия Бутусова // Современная драматургия. 2000. № 3. С. 136.

ными брызгами шинели шиты «из самого дешевого сукна». В другой статье ткань описана ею в том же ключе, но еще резче: как поношенное сукно, заляпанное краской, а одежда дурачка Карла названа дырявой холстиной¹. Последовательным в этой связи выглядит понимание критиком вещественного мира бутусовского «Калигулы» не только как склада декораций², но и как свалки; а также героев спектакля: все они, начиная с Калигулы, одеты как попало, словно беспризорники. Причем демонстрация бедности в этих спектаклях связывается Горфункель со взглядом их создателя на мир. «Нищета — мировоззрение»³, — прямо пишет она, полагая при этом, что Бутусову важно констатировать отсутствие красоты в мире и человеке, и обуславливает это серостью советского пейзажа, в окружении которого вырос режиссер; а также тем, что тот входил в профессию, когда случился окончательный крах даже того благосостояния, каким оно было в советский период⁴. Во-вторых, Горфункель утверждает, что в этих ранних спектаклях бутусовский театр нередко говорит о примитивных людях. Таковы, по ее мнению, и герои спектакля «В ожидании Годо»⁵, и «страдающий примитив»⁶ Войцек (М. Трухин) в одноименном спектакле, и Дэвис в «Стороже» — «так сказать, бездуховность в чистом виде»⁷. При этом критик всюду фиксирует трагический нерв и трагическую боль, неприменную трагичность человеческого существования в произведениях Бутусова, уточняя: трагическое то и дело обрачивается комедийным, а комедийное — серьезом. Однако, отметив многие детали и стороны спектаклей, рассмотреть содержание каждого из них как сценического целого критик не посчитала необходимым.

К слову сказать, если вопрос содержания «Сторожа», «Войцека» и «Калигулы» так или иначе затрагивался в нескольких статьях, то попытка рассмотреть содержание спектакля «В ожидании Годо» оказалась едва ли не единственной. Но и она была связана с определением одной из его тематических составляющих, а не с выявлением драматизма как развивающегося противоречия. «Игра была главным содержанием», — пишет Д. Бур, уточняя, что в спектакле «сосуществовали два рода игры — как цели жизни и как средства жить»; правда, тут же предлагает противоположный этому тезис о том, что игра для Владимира и Эстрагона «не цель, а способ существования, средство не свихнуться от ожидания господина Годо»⁸.

¹ См.: Горфункель Е. Куда ж нам плыть? Портрет Юрия Бутусова на фоне «Чайки» // Вопросы театра. 2011. № 3—4. С. 10.

² Горфункель Е. Забудьте о Римской империи // Экран и сцена. 1998. № 51—52. С. 11.

³ См.: Горфункель Е. «Бедный» театр Юрия Бутусова. С. 136, 137.

⁴ Горфункель Е. Куда ж нам плыть? Портрет Юрия Бутусова на фоне «Чайки». С. 10.

⁵ См.: Горфункель Е. «Бедный» театр Юрия Бутусова. С. 137.

⁶ Там же. С. 138.

⁷ Там же. С. 140.

⁸ Бур Д. На канате // Петербургский театральный журнал. 1999. № 17. С. 60.

А единственными из авторов откликов на ранние бутусовские постановки, кто попытался определить содержание спектакля как противоречие, да и то в отношении лишь одного спектакля, «Сторожа», были Е. Гороховская и Д. Егоров. Они указали на конфликт героев Астона и Дэвиса, который, правда, является лишь одной из смысловых составляющих хотя бы потому, что там есть еще и третий герой. В своей статье, посвященной, прежде всего, актерам М. Трухину и К. Хабенскому, в частности их характеристикам с точки зрения амплуа и жанровых возможностей, критики коснулись и других аспектов творений режиссера. Так, обращаясь к спектаклю «В ожидании Годо», они описывают игры, которые без конца придумывают герои, стараясь разнообразить свой путь и поддержать друг друга; а также ряд мизансцен «Войцека» и характеризуют этот спектакль как жесткую структуру, практически не дающую актеру возможностей для импровизации¹, но не поясняют сути этой структуры. «Калигула» представлен в статье почти исключительно описанием роли Калигулы в исполнении К. Хабенского, ставшей, по мнению ее авторов, прорывом, той ролью, о которой «еще напишут трактат»².

М. Давыдова в своем обзоре ранних спектаклей Бутусова парирует нападки на режиссера за то, что его спектакли будто бы неглубоки, хотя и зрелищны. В стремлении понять феномен глубины в сценическом искусстве как таковой критик опирается на кажущуюся ей аксиомой необходимость в театре любого типа воссоздания актером чужой жизни в искусственной среде; и на примере спектаклей «Сторож» и «В ожидании Годо» она демонстрирует попытку режиссера доказать, что «из самой абсурдистской пьесы можно извлечь вполне земной смысл»³, причем глубокий. Так, если в пьесе «Сторож», на взгляд автора статьи, много неясного, например, в отношениях между героями, то Бутусов, внося конкретику, сделал их внятно содержательными. Что касается спектакля «В ожидании Годо», то в этом случае режиссер, по словам Давыдовой, предложил предельно театральный ход: здесь каждый из двух ожидающих Годо бродяг является homo ludens (человеком играющим). Во-первых, пишет она, в окружающем их однообразном, скучном и пустом мире им все приходится выдумывать самим, от мухи до Годо. И, во-вторых, когда один из них, впад в отчаяние, выходит из игры, другой продолжает ее за двоих, как порой актер в спектакле подхватывает игру партнера, по вине которого возникла проблемная ситуация. Что касается Поццо (М. Пореченков) и Лакки (А. Зибров), они, по мнению Давыдовой, склонны скорее к розыгрышу, чем к игре. Таким образом, на ее взгляд, представив человека как творца и вселенной, и «надличного начала, ожидание которого заставля-

¹ См.: *Гороховская Е., Егоров Д.* Поколение войцеков и сторожей // Петербургский театральный журнал. 1998. № 16. С. 110.

² Там же. С. 111.

³ *Давыдова М.* Театр без абсурда // Время московских новостей. 1999. 5 апр. С. 3.

ет продолжать земной путь», режиссер показал его (человека) одиночество в безысходной ситуации. В сгущении сценических кунштюков и буффонады до философских обобщений критик и видит глубину этого спектакля.

Одним многосерийным произведением назвал совокупность ранних работ режиссера Е. Соколинский в своей статье о бутусовском «Калигуле»¹. При этом критик приводит, в частности, следующий аргумент: Калигула (К. Хабенский), по его мнению, похож на такого же героя подвала, «беспризорника», что и сценические персонажи трех предыдущих спектаклей Бутусова. Он одет в футболку, а пиджак с блестками, в который иногда облачается император, на взгляд критика, — лишь элемент «балаганного наряда». Существенное отличие «Калигулы» от прежних работ Бутусова рецензент видит в том, что их философичность была скрытой, а здесь она подается прямо. Этот спектакль, пишет рецензент, посвящен человеку «обвальной эпохи, психологии отчаяния», поясняя, что после смерти Друзиллы, сестры и возлюбленной императора, воспринятой им как крушение мироздания, герой в попытке осмыслить противоречия безумного окружающего мира начал разрушать его собственными безрассудными действиями. Но, разыгрывающий жестокие комедии, этот тиран, «мальчишка-император», как называет его рецензент, жертва и палач, провоцирующий и провоцируемый, сыпля оскорбления, совершая насилия и убийства, — выглядит, по утверждению критика, беззащитным. Этот злодей не вызывает отвращения, считает Соколинский, поскольку спектакль представляет собой философский балаган, а «балаганными убийствами не возмущаются». И смерть его, разыгранная средствами едва ли не шуточной пантомимы, утверждает критик, условна, ибо клоун заведомо бессмертен. Кроме прочего, Бутусов, считает автор статьи, построил в спектакле театральный сюжет, выявив сходство между характером общения диктатора с патрициями и вечным драматизмом отношений режиссера и актеров: Калигула «ненавидит инертность патрициев-актеров — они ненавидят его кажущуюся свободу». Спектакль в целом, пишет критик, «пока держится» азартом Хабенского в главной роли и энергией мизансцен (рецензия написана, судя по всему, на основе близких к премьерному показов). Правда, примеры мизансцен в тексте не приводятся.

Сетуя на существенные изменения бутусовского «Калигулы» от одного представления к другому, Д. Бур также представил свой взгляд на спектакль в статье-рецензии. Он видит в спектакле «историю об игроке, о погоне за идеалом... о разрушительной силе театра»², а Гая — актером и режиссером, творческим человеком. С игрой, с театром, считает критик, в спектакле связана целая тема. Сценическое пространство, на его взгляд, напоминает находящийся за кулисами захламленный бутафорией мир и представляет

¹ См.: Соколинский Е. В поисках невозможного // Невское время. 1998. 16 окт. С. 5.

² Бур Д. На канате. С. 61.

собой империю Гая или «царство игры». А выходящий в зал полукруг сцены трактуется в статье как «территория сознания Калигулы»¹. Выбрав вместо любви к Цезонии жестокую погоню за «счастьем, что очищает людей...» и превратившись из Гая в Калигулу, герой, по словам рецензента, разыгрывает моноспектакль, где жестоко обходится с воображаемыми царедворцами; а затем убивает и ту, которая была его высокой целью, Цезонию. Калигулы, вскоре избитого патрициями до смерти, не стало, пишет Бур, но остался жив Гай, или «жалость, доброе начало в человеке»². Поясняя жанр спектакля, названный его создателями «сценами», критик полагает, что такое обозначение служит защитой режиссера от тех, кто выступает против сокращения пьесы. Вместе с тем рецензент связывает это название с режиссерской манерой, которую, по его мнению, передал Бутусову педагог и режиссер Виктор Крамер; а именно: манерой «четкого составления целого из отдельных частей»³. Понятно, что такое определение крайне неудачно, поскольку любое произведение «составлено» из отдельных частей. Но если под отдельностью имеется в виду относительная автономия частей, что действительно свойственно В. Крамеру⁴, то Бур прав. И еще: манеру (хотя здесь точнее говорить о методе) можно передать, но если та несоприродна художественному мышлению⁵ ученика, то она, если даже на первых порах будет применяться им, в дальнейшем войдет в противоречие с органичным для него способом художественно мыслить. Однако случай с Крамером и Бутусовым, как показало дальнейшее творчество последнего, оказался счастливым: учитель и ученик, будучи глубоко своеобразными, непохожими друг на друга режиссерами, по своей художественной природе в существенном совпали. Правда, здесь справедливости ради надо напомнить, что не Крамер изобрел упомянутую «манеру»: первым, кто применил в нашей стране названный способ строить спектакль и непосредственно связанный с ним режиссерский метод, был В. Э. Мейерхольд⁶.

Но вернемся к «Калигуле». Е. Тропп, обнаружив резкие от вечера к вечеру трансформации «Калигулы» и невозможность его понять, что, по мнению критика, было задумано самими создателями спектакля, — решила, что

¹ Бур Д. На канате. С. 61.

² Там же.

³ Там же. С. 60.

⁴ См. об этом подробно: Мальцева О. Театр Виктора Крамера «Фарсы» // Режиссура: взгляд из конца века: Сборник научных статей / Ред.-сост. О. Н. Мальцева. СПб.: РИИИ, 2005. С. 145–183.

⁵ См. об этом: Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. СПб.: РИИИ, 1999. С. 231–233.

⁶ См.: Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2: Театральные портреты. С. 65–66.

в таких обстоятельствах корректнее написать статью в жанре не рецензии, а дневника «реальных и мысленных встреч»¹ с ним. На ее взгляд, после просмотра спектакля в памяти остаются лишь не связанные между собой сцены, сильная игра Хабенского и непонятно чем вызванные страсти. Детально описывая подробности вещественного мира, критик обнаруживает, что в данном случае это не помогает постижению спектакля, хотя в ходе действия и можно понять значение некоторых вещей. В отличие от Бура, автор статьи считает, что Бутусов «не дал волю театральным наклонностям Калигулы»², во всяком случае, утверждает она, стремление главного героя спектакля быть «режиссером», театрализуя окружающий мир, существенно уменьшено по сравнению с таковым у его литературного прототипа. Отдельные слова и вещи, имеющие отношение к искусству сцены, а также короткий эпизод, разыгранный Калигулой средствами пантомимы, по мнению критика, не делают театральные наклонности императора, театр значимой составляющей содержания спектакля. Существенные изменения правил игры от одного представления спектакля к другому приводят критика к выводу об отсутствии таких правил. Подобное зафиксировал в упомянутой статье и Бур, отметив, что от раза к разу «меняются мелкие и крупные детали»³, обесмысливая, на его взгляд, некоторые сцены. Спектакль в целом Тропп сравнивает с сильным водоворотом, со стихией, но считает такое сравнение не осуждением, а серьезным комплиментом.

Возможно, именно невыстроенность бутусовского «Калигулы», отмеченная и Е. Горфункель, послужила причиной возникновения множества противоречивых тезисов в ее рецензии на этот спектакль. Так, критик пишет, что в центре зрелища «душевный кризис молодого человека времен крушения империи»; что видит в спектакле «тошнотворный мир» и бедного Гамлета, которому, по ее мнению, уподоблен сценический Калигула, их вечную игру насмерть и взаимную неуничтожимость. Вместе с тем она считает, что невозможно прояснить происходящее с героем, поскольку спектакль нестройный. Калигула, на взгляд рецензента, по-детски воплощает идею отрицания мира и человека; и в тоже время она утверждает, что герой играет с миром «с недетским гамлетовым отчаянием». Автор статьи, с одной стороны, сообщает, что композиция спектакля «центростремительная» и создается чередованием воображаемых Калигулой сцен, решенных средствами пантомимы, и диалогов, которые ведет сам герой (при этом пояснений, что в данном случае имеется в виду под центростремительной композицией и каким образом указанное критиком чередование обеспечивает центростремительное строение спектакля, — в рецензии нет). С другой стороны, критик указыва-

¹ Тропп Е. *Метаморфозы* // Петербургский театральный журнал. 1999. № 17. С. 63.

² Там же. С. 65.

³ Бур Д. *На канате*. С. 62.

ет на нестройность спектакля, заявляя, что нити между сценами то и дело рвутся, в важных местах спектакль «становится набором реприз», что порой создает впечатление от него как от монолога с интермедиями» или двухчастной импровизации «на темы смерти». Происходящее в спектакле автор рецензии назвала площадным театром «в том смысле, что интеллектуальное содержание опрощено почти до примитива»¹. Но в чем именно заключается означенное содержание спектакля и относятся ли к примитивным смыслам, например, отмеченный критиком душевный кризис героя или игра на смерть Калигулы и «тошнотворного мира», — ответы на эти неминуемо возникающие вопросы, вызванные текстом, остались также за рамками статьи.

Следует сказать, что на основании ранних спектаклей режиссера возникли и некоторые обобщающие суждения о его театре. Они были высказаны в процитированных статьях Е. Горфункель. В частности, театр определен ею как «бедный», причем такое название используется критиком, как она сама поясняет, не только в терминологическом значении слова, связанном с бедным театром-лабораторией Е. Гротовского, где все создано игрой актера, но и в смысле развертывания на сцене мира буквальной бедности, нищеты², о которой уже упоминалось.

Кроме того, на взгляд Горфункель, с самого начала режиссер «выбрал, так сказать, самый плебейский тип театра»³, поскольку не доверял вечной театральной правде, серьезным формам, театру высоких слов и переживаний — «словом... тому, что основоположники определили как жизнь человеческого духа»⁴. Из такого оборота ясно, что тип театра Бутусова противопоставлен критиком театру, подобному тому, который создал К. С. Станиславский и который К. Л. Рудницкий назвал театром прямых жизненных соответствий⁵; следовательно, создаваемый Бутусовым театр — условный, описанный, напомним, в свое время В. Э. Мейерхольдом⁶. В связи с этим процитированное утверждение вызывает вопросы. В частности, почему указанный критиком тип театра (то есть условный театр) обозначен как плебейский? Оставлено за рамками текста и то, на каком основании ему (этому типу театра) отказано в «вечной театральной правде», притом что вечной театральной правды не существует, на каждом историческом этапе правда в театре понималась по-своему. Есть вопрос и к тезису о формах, названных серьезными, поскольку иерархическое разделение любых характеристик формы спектакля

¹ Горфункель Е. Забудьте о Римской империи.

² См.: Горфункель Е. «Бедный» театр Юрия Бутусова. С. 135—136.

³ Горфункель Е. Куда ж нам плыть? Портрет Юрия Бутусова на фоне «Чайки». С. 6.

⁴ Там же.

⁵ См.: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. С. 120—126.

⁶ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Коммент. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1: 1891—1917. С. 105—142.

неактуально так же, как существовавшая в классицизме иерархия жанров или разделение форм на высокие и низкие. А если все-таки считать, например, трагедию «серьезной формой» спектакля (для которой, кстати, прежде всего, и характерны «высокие слова»), то в контексте разговора о типе театра Бутусова нельзя не напомнить, что эта форма доступна именно и только условному театру. Что касается таких определений, данных в той же статье детищу Бутусова, как театр иронических реприз, театр глумливого веселья, театр мнимого цирка¹, они не являются специфичными именно для его режиссуры: иронические репризы, глумливое веселье, как и приемы, напоминающие цирковые, применяются в театрах разных типов.

Проблематичен и предложенный в статье тезис, который утверждает, что Бутусов никогда не верил в театральную правду, он «верил только в театральную игру»² (к слову, раньше, в обзоре молодой режиссуры Петербурга, Горфункель писала, что, например, в молчаливом диалоге героев «Сторожа», Астона и Мика, открывалась и правда притчи, и театральная правда³). Пояснений, как это возможно в принципе и как проявляется в театре конкретного режиссера, в тексте нет. Но их и не может быть. Сценический художественный образ, как всякий художественный образ, в той или иной степени условен и предполагает негласное соглашение зрителя о принятии условности и соответствующей ей театральной правды, или, по формулировке С. В. Владимирова, веру зрителя в новую истину, возникающую из соединения условности и правды⁴. Поэтому сценический художественный образ неотъемлем от театральной правды, то есть правды полноты жизни, созданной, согласно А. С. Пушкину, в «условном неправдоподобии»⁵ и определяемой, по словам Мейерхольда, своеобразным отношением режиссера к миру, которое мастер назвал также художественным капризом режиссера⁶. Мейерхольд писал это об условном театре, но какой бы тип театра ни создавал режиссер, он в своем творчестве исходит из собственного мироощущения и, соответственно, отношения к миру, как и всякий художник, каким бы видом искусства он ни занимался.

Возвращаясь к статье Горфункель, отметим, что в стремлении понять существо театра Бутусова критик сопоставляет его с массовой культурой, не находя в них ничего общего; и в то же время пишет о предпринятой, по ее мне-

¹ Горфункель Е. Куда ж нам плыть? Портрет Юрия Бутусова на фоне «Чайки». С. 6.

² Там же. С. 16.

³ См.: Горфункель Е. Кризис режиссуры, или Плеяда // Экран и сцена. 1999. № 24. С. 11.

⁴ См.: Владимиров С. В. Действие в драме. 2-е изд., доп. СПб.: СПбГАТИ, 2007. С. 142.

⁵ Пушкин А. С. Н. Н. Раевскому-сыну [июль 1825] // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 9: Письма 1815–1830. С. 169.

⁶ Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Коммент. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1: 1891–1917. С. 225.

нию, попытке режиссера слиться с толпой, охочей до примитивных зрелищ в контексте, как она считает, резкого снижения зрительской квалификации в конце XX века, когда режиссер начинал свой путь¹. Однако в ее рецензиях на спектакли Бутусова нет уточнений, в чем заключается их примитивность.

Размышляя о Бутусове, Горфункель пишет, что режиссер, желая быть понятым и не «тащиться в хвосте театральной истории», боится «оставаться в правилах» советского театра XX века с его, по словам критика, школами «психологического проживания», «реалистической комедии», «условного театра и поэтического театра»; и, чтобы вырваться, как она пишет, «из „золотой“ клетки театра прошлого», мастер предпринимает неординарные эксперименты². К сожалению, как именно проявились в спектаклях режиссера его желание и боязнь, на которых настаивает критик в этом пассаже, в статье умалчивается; как не приведены и аргументы, чтобы отнести перечисленные типы театра к «хвосту театральной истории», то есть к тому, что якобы осталось в прошлом; как нет и пояснений, в чем именно заключается неординарность экспериментов режиссера. То есть все приведенные утверждения остались необоснованными.

Подводя итоги проведенного анализа театрально-критических откликов о ранних спектаклях Ю. Бутусова, следует отметить следующее. Безусловная ценность статей в том, что в них зафиксированы, интерпретированы, а иногда и детально описаны многие существенные составляющие и свойства этих работ режиссера. В частности, критики показали соотношение каждого из спектаклей с пьесой, лежащей в его основе; при этом одни пришли к выводу о соответствии проблем, поставленных в литературном и сценическом произведениях, другие — об их резком расхождении. Был определен тип сценического персонажа: маска. Герои рассмотрены также в аспекте их общественного положения, а в случае спектакля «В ожидании Годо» — и с точки зрения их субъектности. Названы жанровые особенности рассматриваемых работ Бутусова. Отмечены отдельные средства и особенности сценического языка, а также элементы формы, причем иногда — довольно подробно. Однако они не принимались во внимание, когда речь заходила о содержании сценического целого. Представления критиков о содержании каждого спектакля отличались друг от друга, но во всех случаях оно оказалось связано исключительно с тем, что происходило со сценическими действующими лицами. То есть не было определено специфически театральное содержание спектаклей как развивающееся в процессе драматического действия противоречие, если не считать упомянутый конфликт между двумя героями «Сторожа», разумеется не исчерпывающий содержания спектакля как целого. В некоторых

¹ См.: Горфункель Е. Куда ж нам плыть? Портрет Юрия Бутусова на фоне «Чайки». С. 10—11.

² Там же.

статьях были сделаны попытки идентифицировать тип создаваемого Бутусовым театра, однако предложенные определения не обусловлены его своеобразием и применимы к театрам всех типов. О строении спектаклей речь, по сути, не заходила.

Иначе говоря, особенности композиции и сценического языка, способ развития действия и соответствующий способ становления художественного содержания, тип внутренних связей спектаклей, а значит и тип театра, для которого они характерны, на сегодняшний день не выявлены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлина М. Каждому времени свой ужас // Литературная газета. 1997. 9 июля. С. 8.
2. Бур Д. На канате // Петербургский театральный журнал. 1999. № 17. С. 60–62.
3. Владимирцов С. В. Действие в драме. 2-е изд., доп. СПб.: СПбГАТИ, 2007. 192 с.
4. Гаевская М. От Шекспира до Беккета // Экран и сцена. 1999. № 14. С. 6–7.
5. Горховская Е., Егоров Д. Поколение войцеков и сторожей // Петербургский театральный журнал. 1998. № 16. С. 108–112.
6. Горфункель Е. «Бедный» театр Юрия Бутусова // Современная драматургия. 2000. № 3. С. 135–140.
7. Горфункель Е. В ожидании... Заметки о новом Бутусове // Вопросы театра. 2014. № 1–2. С. 6–14.
8. Горфункель Е. Забудьте о Римской империи // Экран и сцена. 1998. № 51–52. С. 11.
9. Горфункель Е. Кризис режиссуры, или Плеяда // Экран и сцена. 1999. № 24. С. 11.
10. Горфункель Е. Куда ж нам плыть? Портрет Юрия Бутусова на фоне «Чайки» // Вопросы театра. 2011. № 3–4. С. 6–19.
11. Давыдова М. Театр без абсурда // Время московских новостей. 1999. 5 апр. С. 3.
12. Дмитриевская М. Сезон // Петербургский театральный журнал. 1998. № 15. С. 4–6.
13. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. СПб.: РИИИ, 1999. 271 с.
14. Мальцева О. Театр Виктора Крамера «Фарсы» // Режиссура: взгляд из конца века: Сборник научных статей / Ред.-сост. О. Н. Мальцева. СПб.: РИИИ, 2005. С. 145–183.
15. Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2: Театральные портреты. С. 59–75.
16. Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Коммент. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1: 1891–1917. С. 207–229.
17. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Коммент. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1: 1891–1917. С. 105–142.
18. Минева Н. Сторож // Петербургский театральный журнал. 1998. № 15. С. 42–43.
19. Попов Л. Смертельный номер // Экран и сцена. 1997. № 50. С. 11–18.
20. Попов Л. Точка, точка, запятая, или Трагикомическое соревнование двух сумасшедших // Смена. 1997. 11 марта.
21. Пушкин А. С. Н. Н. Раевскому-сыну [июль 1825] // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 9: Письма 1815–1830. С. 167–170.
22. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.
23. Скорочкина О. Меж черных досок балагана // Невское время. 1997. 20 февр. С. 4.
24. Соколинский Е. В поисках невозможного // Невское время. 1998. 16 окт. С. 5.
25. Соколинский Е. Мы несем с собой свое дерево // Невское время. 1997. 3 дек. С. 4.

26. Спирина С. «Я буду идти» («I'll be gone») // Петербургский театральный журнал. 1997. № 14. С. 84–86.
27. Трощ Е. Метаморфозы // Петербургский театральный журнал. 1999. № 17. С. 63–66.

Аннотация

В статье анализируются театральные-критические отклики на ранние спектакли Юрия Бутусова. Показано, что в статьях зафиксированы и отрефлексированы многие составляющие и особенности этих работ режиссера. Однако они рассмотрены по отдельности, вне выявления объединяющего их закона, в соответствии с которым создано сценическое произведение как целое. Поэтому отмеченная критиками совокупность данных не позволяет определить тип театра, в рамках которого созданы эти спектакли, и метод режиссера.

Abstract

The article analyzes the critical reviews responses to the early performances by Yuri Butusov. It is determined that the articles fix and reflect numerous components and features of the director's works. However, the components are considered separately without revealing the unific principium in accordance with which the stage work is created integrally. Therefore, the data noted by critics does not allow to determine the type of theatre used for performances creation and the method of the director.

- ✓ *Ключевые слова:* драматический театр, режиссер Юрий Бутусов, театральная-критическая пресса, спектакль «В ожидании Годо» по одноименной пьесе С. Беккета, спектакль «Войцек» по одноименной пьесе Г. Бюхнера, «Сторож» по одноименной пьесе Г. Пинтера, «Калигула» по одноименной пьесе А. Камю.
- ✓ *Keywords:* drama theatre, director Yuri Butusov, critical reviews, performance *Waiting for Godot* based on Samuel Beckett's play of the same name, performance *Woyzeck* based on Georg Buchner's play of the same name, performance *The Watchman* based on Harold Pinter's play of the same name, performance *Caligula* based on Albert Camus' play of the same name.

Образы Нового Света в бразильских пейзажах Франса Поста

УДК
75.047

ДМИТРИЕВА АННА АЛЕКСЕЕВНА

Доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов (Санкт-Петербург, Россия)

DMITRIEVA ANNA A.

Doctor of Art Criticism, Professor, Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: annadmi@mail.ru

ВЕЛАСКЕС САБОГАЛЬ ПОЛЬ МАРСЕЛО

Аспирант, кафедра истории западноевропейского искусства, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург, Россия)

VELÁSQUEZ SABOGAL PAÚL MARCELO

PhD Student, Department of History of Western European Art, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: st073511@student.spbu.ru

Введение

Среди многих талантливых пейзажистов, по праву составивших плеяду мастеров «Золотой эпохи» голландской живописи, имя Франса Поста (1612–1680) в настоящее время остается мало известно широкой публике. В то время как большинство голландцев XVII века стремились к реалистическому отображению уголков национальной северной природы, Франс Пост создавал экзотические образы регионов Нового Света, находившихся в сфере политических и колониальных интересов Республики Соединенных Провинций.

По причине того, что Пост участвовал в экспедиции графа Морица Нассауского в Бразилию в 1637–1644 годах, ему удалось запечатлеть почти не освоенную европейцами природу. Его бразильские пейзажи удивляли зрителей XVII столетия детальным изображением растений и животных южноамериканского континента, преимущественно территории современного бразильского штата Пернамбуку, имевшего статус голландской колонии в 1630–1654 годах, и выступали своеобразными наглядными пособиями по их изучению.

Впервые о творчестве Франса Поста кратко упомянул голландский биограф XVIII века Арнольд ван Хаубракен, охарактеризовав его как «выдающегося мастера в изображениях разного рода диковинных растений и животных южных

земель»¹. Знаменитый немецкий естествоиспытатель, путешественник и географ Александр Гумбольдт (1769–1859) назвал Поста в своем сочинении «Космос» (глава «Пейзажная живопись») первопроходцем в области колониального пейзажа. А. Гумбольдт привел краткие сведения о жизни художника, отметив, что во время экспедиции графа Нассауского «Франс Пост делал пейзажные этюды у Св. Августина, в бухте Всех Святых, на берегу Рио-Сан-Франсиску и в нижнем течении Амазонки. Эти штудии были им в дальнейшем переведены в картины, часть которых впоследствии оказалась выгравирована»².

Однако после публикации книги А. Гумбольдта интерес к Франсу Посту был надолго утрачен. Научные исследования его творчества стали появляться относительно недавно и в настоящее время ограничиваются публикациями преимущественно на английском и португальском языках. Среди них выделяется монография бразильского ученого Х. Соуза Леао «Франс Пост, 1612–1680» (1973)³, носящая обзорный характер. В 2010 году была защищена диссертация Д. Леао Виейры «Воображаемые топографии: пейзаж и политика голландской Бразилии в творчестве Франса Поста, 1637–1669», опубликованная в 2019 году в виде книги под названием «Франс Пост и пейзаж Новой Голландии»⁴. В том же году была завершена магистерская работа К. Монтейро — автора диссертации «Колониальные репрезентации Бразилии и их современное отображение в музеях Запада»⁵. Последние два исследования проводились в рамках академических программ Лейденского университета. В историографии Франса Поста также следует выделить публикацию Ф. Дантаса де Оливейра (2012)⁶, в которой можно найти классификацию картин и рисунков Поста по сюжетам и периодам создания.

Согласно каталогу-резоне, опубликованному в 2006 году П. Корреа ду Лаго, на протяжении всей своей жизни Франс Пост написал 158 картин (в технике маслом на холсте и дереве), а также выполнил 57 рисунков. Из этого перечня, по мнению автора, в Бразилии были созданы только 18 картин⁷. Однако после того, как в 2010 году куратор Рейксмузеума в Амстердаме

¹ *Houbraken A.* De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. Amsterdam: B. M. Israël, 1976. P. 344.

² *Humboldt A.* Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Bd. II. Stuttgart-Tübingen: J.G. Cotta'scher Verlag, 1847. S. 85.

³ *Sousa-Leão J.* Frans Post, 1612–1680. Amsterdam: A. L. van Gendt & Co, 1973.

⁴ *Leão Vieira D.* Topografias imaginárias: a paisagem política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637–1669. PhD Thesis. Leiden: Universiteit Leiden, 2010. P. 365.

⁵ *Monteiro C.* Colonial representations of Brazil and their current display at Western museums. MA Thesis Art & Culture. Leiden: Universiteit Leiden, 2019.

⁶ *Dantas de Oliveira F.* A iconografia de Frans Post como promotora das identidades locais: um olhar sobre „O Forte Ceulen No Rio Grande“ // *Revistainter-legere*. 2012. № 10. P. 65–66.

⁷ *Corrêa do Lago P.* Frans Post (1612–1680). Obra completa. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2006. P. 9.

А. де Брюин установил авторство Поста по отношению к серии из 34 рисунков животных из Чили и Бразилии, обнаруженных в архиве Северной Голландии (Харлем), общее число приписываемых художнику произведений увеличилось¹.

Несмотря на возрастающий интерес зарубежных исследователей к творчеству Франса Поста, в российской историографии труды об этом талантливом мастере отсутствуют, а сведения о его жизни и творчестве ограничиваются краткими эссе в общих публикациях по голландскому искусству XVII века. Монография Ю. А. Тарасова «Голландский пейзаж XVII века» (1983)² содержит упоминание работ Поста в разделе об иноземных видах голландской живописи. Отсутствие пристального интереса российских авторов к искусству Поста удивляет, учитывая наличие в Государственном Эрмитаже трех его картин, созданных в конце 1650-х годов.

О жизни Франса Поста известно не много. Художник родился в семье стекольщика в Харлеме, где прошел обучение живописи под руководством пейзажиста Питера де Молейна (1595—1661). Его брат Питер Пост был известным архитектором на службе статхаудера Морица Нассауского, принца Оранского. Вероятно, именно брат Франса Поста рекомендовал его статхаудеру, являвшемуся генерал-губернатором голландской Бразилии с 1636 года³, так как в том же году оба они отправились в составе свиты Морица Нассауского в Ресифи (северо-восточный район Пернамбуку), куда прибыли 23 января 1637 года⁴. Как пишет Ф. Дантас де Оливейра, цель подобной длительной экспедиции, проведенной в рамках Голландской Вест-Индской компании, заключалась в том, чтобы объединить самых лучших представителей европейского искусства и науки для подробного изучения уникальной природы только что завоеванных земель. Наряду с братьями Пост, в экспедиции участвовали живописец Алберт Экхаут, натуралист Виллем Пизо, картограф Захариас Вагнер и астроном Георг Маркграф⁵. Экхауту и Посту было поручено воспроизводить в рисунках (позже — в картинах) фигуры туземцев и местную фауну, а также окружающий ландшафт.

Подготовкой экспедиции занимался сам принц Оранский, человек разносторонних интересов, получивший прекрасное образование в Лейденском университете. Флотоводец и военачальник, имевший звание адмирала Гол-

¹ См.: *De Bruin A.* Frans Post: Animals in Brazil. Amsterdam: Rijksmuseum, 2016.

² *Тарасов Ю. А.* Голландский пейзаж XVII века. М.: Изобразительное искусство, 1983. С. 107—110.

³ *Monteiro C.* Colonial representations of Brazil and their current display at Western museums. P. 11.

⁴ *Тарасов Ю. А.* Голландский пейзаж XVII века. С. 108.

⁵ *Dantas de Oliveira F.* A iconografia de Frans Post como promotora das identidades locais: um olhar sobre „O Forte Ceulen No Rio Grande“. P. 65.

ландии, Зеландии и Восточной Фрисландии, он преследовал политические и военные цели в новых колониях для укрепления господства Республики Соединенных Провинций. Вскоре ему и находившимся под его командованием 6100 членам экспедиции удалось вытеснить испанцев из Порто-Кальво и построить в западной части острова Беберибэ укрепленный город — форт Мориц (Mauritsstad), обнесенный высокой стеной с подъемными мостами и дозорными башнями¹. Автором проекта застройки города был брат художника Питер Пост, предполагавший возведение в нем дворцов, садов, зоопарка и церкви. Несмотря на то что этой, во многом смелой, архитектурной утопии не суждено было осуществиться, художники и ученые-натуралисты не теряли времени даром, изучая незнакомый им регион.

Эволюция творчества Франса Поста

С этого времени творчество Франса Поста разделяется на два периода. Первый (бразильский) период 1637—1644 годов соответствует времени пребывания художника в Пернамбуку. Второй (голландский) этап относится к 1644—1680 годам и связан с его деятельностью после возвращения на родину. Произведения бразильского периода характеризуются тщательной манерой живописи и подробностью деталей. В них мастер нередко применяет упрощенно-стилизованную манеру в изображении животных и растений. Построение глубины пространства в пейзажах часто уступает место плоскостному решению ландшафта, в котором автор пишет фигуры людей, объединяя их в миниатюрные жанровые сценки.

Примером выступает картина «Вид на остров Итамарака» (1637, Гаага, Маурицхейс) (ил. 1)², в которой прослеживается подчеркнуто документальный характер исполнения деталей. У воды стоят четверо мужчин: два португальца (один из них — на коне) и два порабощенных африканца, несущих плетеные корзины с фруктами. Их присутствие делает картину чем-то более значительным, чем просто бразильский пейзаж: Пост преднамеренно показывает, что неравенство было связано с цветом кожи. У самого края полотна на переднем плане слева и справа берег покрывает множество низкорослых вьющихся растений, сплетающихся друг с другом. Вероятнее всего, это мангровые заросли — вечнозеленые листовые кустарники, произрастающие в приливно-отливных полосах морских побережий, часто близ тропических островов.

Второй план пейзажа демонстрирует спокойную гладь океана, за которым взору открывается гористый остров, также покрытый кустарником и невы-

¹ *Dantas de Oliveira F.* A iconografia de Frans Post como promotora das identidades locais: um olhar sobre „O Forte Ceulen No Rio Grande“. P. 65.

² URL: <https://www.haagsehistorie.nl/wp-content/uploads/2021/07/MauritsRijksmuseum.jpg> (дата обращения: 08.03.2023).



*Ил. 1. Франс Пост.
Вид на остров Итамарака.
1637. Х., м. 63,5 x 89,5 см.
Гаага, Маурицхейс*

*Ил. 2. Франс Пост.
Река Сан-Франсиску с видом
на форт Маврикий
и капибарой на переднем
плane. 1638/1640.
Х., м. 62 x 95 см.
Париж, Лувр*



сокими деревьями. Несколько стройных пальм заслоняют едва видимые, покрытые побелкой домики. При внимательном рассмотрении можно заметить рыбацкие лодки, почти скрывающиеся в тени противоположной береговой линии. По мнению К. Монтейро, Франс Пост представил вид острова с юга, а ниже на побережье поместил изображение еще недостроенного окончательно форта Оранж, возведение которого началось в 1631 году¹. В целом «Вид на остров Итамарака» отличается сдержанным колоритом, в котором доминируют приглушенные изумрудно-зеленые, бежевые и коричневые цвета.

Подобным образом выполнена композиция картины «Форт Сеулен в устье реки Рио-Гранде» (1638, Париж, Лувр), в которой изображена группа представителей коренных народностей возле португальского форта, захваченно-

¹ Monteiro C. Colonial representations of Brazil and their current display at Western museums. P. 32.

го голландцами. Ф. Дантас де Оливейра предполагает, что Пост изобразил представителей народности тупи — одной из крупнейших этнических групп индейцев Бразилии¹. В период голландской колонизации и борьбы европейцев за сферы влияния на территориях Нового Света тупи выступали союзниками последних против португальских завоевателей. Живописец изображает темными пятнами стаффажные фигуры полуобнаженных людей, длинные черные волосы которых украшены перьями, а уши декорированы крупными серьгами. Трое из них разговаривают на берегу, рядом с ними у камня — гарпуны для ловли рыбы. Четвертый персонаж подплывает к берегу на каное. По всей видимости, это рыбаки местного происхождения.

Как и в предыдущем произведении, Пост помещает их на втором плане, делая зрителя сторонним наблюдателем представленной жанровой сцены. В левой части пейзажа можно заметить крадущегося по кромке берега рифового краба, относящегося к семейству искристых каменных ракообразных (*percnon gibbesi*), а также двух белых чаек. Столь подробное и внимательное отношение к деталям местной флоры Пост мог почерпнуть у своего коллеги Алберта Экхаута, которому в экспедиции было поручено создавать зарисовки животного и растительного мира.

К лучшим работам бразильского периода творчества Франса Поста относятся еще две картины из Лувра: «Телега с волами» (1638) и «Река Сан-Франсиску с видом на форт Маврикий и капибарой на переднем плане» (1638/1640) (ил. 2)². В обоих холстах слева художник помещает крупные по размеру растения. В первой картине изображена акация рядом с цветущим хлопковым деревом (*Seiba pentandra*), которые переплетаются лианами³. Их кроны заполняют треть голубого и безоблачного неба. На телеге, запряженной двумя волами, сидит чернокожий возница, еще двое персонажей (один из них — европеец в широкополой шляпе) фланкируют повозку по сторонам. На другом берегу реки расположена сахарная плантация, а выше по склону — миниатюрные постройки домов под красными крышами. Палитра картины светлеет в правой части, где угадывается океан. Пейзаж, представленный Постом, по всей видимости, расположен в окрестностях Серингема или Олинды.

Вторая картина из Лувра очень гармонична по тональному решению, ее светло-зеленые и кремовые оттенки рождают ассоциации с акварелью. Художник виртуозно сумел передать атмосферу латиноамериканской приро-

¹ *Dantas de Oliveira F.* A iconografia de Frans Post como promotora das identidades locais: um olhar sobre „O Forte Ceulen No Rio Grande“. P. 66.

² URL: https://gallerix.ru/pic/_UNK/2719006409/3765294702.jpeg (дата обращения: 09.03.2023).

³ *Carder A.-L.* Forest Giants of the World: Past and Present. Markham: Fitzhenry and Whiteside, 1995. P. 145.

ды с лентой реки Сан-Франсиску, устремляющейся по диагонали в глубину пейзажа. По сравнению с первыми произведениями, здесь мастер убедительнее владеет приемами воздушной перспективы, с помощью которой изображает близкие и далекие элементы ландшафта, подчеркивая их материальные особенности, колорит, текстуру и даже объем. Вдали различаются лодка и крепостная постройка. Их изображения очень детальные и побуждают к внимательному и пристальному изучению подробностей. Пост передает не только экзотическую природу с обстоятельностью, отвечающей поставленной задаче, но и настроение мирной тишины раннего утра. В художественной трактовке природы Нового Света мастер остается типичным представителем харлемской школы, работавших в стилистике тональной живописи таких ее известных представителей, как Якоб ван Рейсдал и Эсайас ван де Вельде.

Элементы первого плана написаны в более лаконичной манере, однако и в них мы можем найти поистине натуралистический подход автора к трактовке растений и животных. Так, в левом углу Пост запечатлел высокий кактус мандакару (*cereus jamacaru*) — эндемическое растение, распространенное в северных и западных регионах Бразилии¹. Художник подробно изобразил толстые ветви, мелкие плоды и даже колючки этого растения. Немного правее на каменном обрыве можно увидеть поедающего траву капибару — полуводное травоядное млекопитающее, распространенное от Панамы до Уругвая. А. де Брюин предполагает, что в создании этих натуралистических подробностей Франс Пост опирался не столько на естественно-научные наблюдения своих коллег по экспедиции (А. Экхаута, Г. Маркграфа и В. Пизо), сколько на свои собственные рисунки и живописные этюды². Примером служит эскиз «Капибара» из альбома зарисовок мастера (1637/1638, Харлем, архив Северной Голландии). Капибара нарисована точно так же, как и на упомянутой картине, кроме одной детали. Так, на подготовительном изображении шею грызуна сковывает ошейник. Это свидетельствует о том, что животное находилось в неволе.

Харлемский альбом демонстрирует также изображения ламы, цепкохвостого дикобраза, белобрюхого опоссума и других животных. При этом все рисунки содержат небольшие комментарии автора, в которых сообщается о виде животных, присутствует информация об их повадках и даже возможности употребления в пищу³. Рисунки Поста служили не только эскизами его собственных живописных холстов, но были впоследствии включены в масштабный трактат Г. Маркграфа и В. Пизо «Естественная история Бразилии» (1648), ставший первым в европейском естествознании подробным научным

¹ См.: *Albesiano S., Keisling R.* Identity and neotypification of *Cereus macrogonus*, the type species of the genus *Trichocereus* (Cactaceae) // *Haseltonia*. 2017. Vol. 17. P. 24–34.

² *De Bruin A.* Frans Post: Animals in Brazil. P. 23.

³ *Ibid.* P. 24–25.

сочинением о бразильском регионе. В него вошло описание национальных традиций коренных жителей Пернамбуку, южноамериканской флоры и фауны, результаты изучения местного климата и связанных с ним тропических болезней, а также методов их лечения¹. Эти ценные сведения ученых-натуралистов и рисунки художников — членов экспедиции Морица Нассауского легли в основу европейского научного исследования Южной Америки, а произведения Поста впервые представили широкому зрителю мир экзотических животных и растений, которые большинству его современников не были знакомы.

Наряду с рассмотренными картинами, к раннему периоду творчества Франса Поста относятся «Вид на Фредерикстад в Параибе» (1638, Каракас, Художественный фонд Сиснерос), «Пейзаж в Порту-Калву со смоковницей на переднем плане» (1639, Париж, Лувр), «Форт Фредерика Хендрика» (1640, Ресифи, Институт Рикарду Бреннанда). До наших дней дошла также серия рисунков Поста с панорамными видами на остров Тенерифе (1636, Амстердам, Музей судоходства), выполненных с борта корабля по пути в Бразилию. Рисунки включают в себя краткие комментарии автора о местоположении объектов ландшафта, погоде, впечатлениях самого художника об увиденном пейзаже.

Столь подробные объяснения, как и детализация композиций, близки методу, который исследовательница С. Алперс назвала «картографическим импульсом», в целом характерным для голландского пейзажа. «Целью голландских живописцев было запечатлеть на плоскости широкий спектр знаний и сведений о мире... Как и картографы, они создавали многоуровневые произведения, которые нельзя увидеть и понять лишь с одной точки зрения. Их картины, в отличие от итальянской живописи, были не „окнами в мир“, а скорее, как и карты, поверхностями, на которых располагалась комплексная картина мира»².

С этим нельзя не согласиться, если вспомнить, что Франс Пост жил в эпоху кардинальной смены научных парадигм. Настоящим прорывом в развитии картографии стало издание в 1608 году «Большого атласа земли, моря и неба» голландского ученого и издателя Яна Блау. Он включал более шестисот цветных карт с изображением всех изученных стран мира, планы с астрономическими наблюдениями и гравированные диаграммы³. Многие голландские художники натюрморта помещали среди предметов на столе глобусы

¹ См.: *Brienen R. Georg Marcgraf (1610 — c. 1644). A German Cartographer, Astronomer and Naturalist-Illustrator in Colonial Dutch Brazil // Itinerario — European Journal of Overseas History. 2001. Vol. 25 (1). P. 85–122.*

² *Алперс С. Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке / Пер. с англ. И. А. Доронченкова, А. В. Форсиловой. М.: V—A—C Press, 2022. С. 212.*

³ *Дмитриева А. А. Ян Вермер и дelfтская живопись середины — второй половины XVII века. 2-е изд. М.: Квадрига, 2017. С. 171.*

или географические карты, а мастера бытового жанра украшали ими стены городских интерьеров. И если пейзажи Поста демонстрируют зрителю излишние подробности ландшафта, то подобный характер картин был продиктован научной пытливостью художника и стремлением привести их к топографической точности.

После возвращения в Голландию в 1644 году Франс Пост продолжил создавать картины на бразильскую тему. Экзотичность пейзажей, богатых тропическими деталями, еще неизвестными европейской публике, вскоре привлекла внимание широкой аудитории. В результате Пост посвятил остаток своей творческой карьеры созданию образов Бразилии, основанных на эскизах и рисунках того, что он наблюдал на месте.

Вместе с тем стилистика его работ претерпевает изменения. Художник больше не зависит от заказов статхаудера и ориентируется на вкусы голландского бюргерства. Стремление к документальности в его произведениях уступает место чрезмерному тяготению к экзотике, иногда к вымышленным дополнениям ландшафта¹. Разительно меняется и живописная техника Поста. Возрастает роль перспективы и световоздушной среды, в чем можно увидеть близость его работ к пейзажам Якоба ван Рейсдала (последний проживал в Харлеме, что делает возможным знакомство Поста с его произведениями). Нередко художник отступает от натуралистических подробностей и показывает обобщенные виды пышной и роскошной природы.

Интерес европейской публики к творчеству Франса Поста в обозначенное время во многом был обусловлен вытеснением голландцев из Бразилии в 1654 году. После почти десяти лет борьбы с Португалией Республика Соединенных Провинций была вынуждена уступить ей значительную часть территорий в Новом Свете. Голландцы уже не могли надеяться, как раньше, на возможность в любой момент увидеть бразильскую экзотику собственными глазами, поэтому пейзажи Поста вызывали у современников чувство меланхолического переживания по потерянному раю, что повышало на них спрос. Подобная ностальгия привела художника к созданию похожих друг на друга картин, переполненных растениями и причудливыми животными, которых дополняют громоздкие архитектурные сооружения, в том числе сахарный завод в окружении плантаций сахарного тростника. Последняя деталь особенно примечательна, если учесть, что с середины XVII века европейское производство сахара переместилось из Бразилии на Барбадос, находившийся с 1620-х годов под непрерывным контролем британцев².

Характерным примером голландского этапа творчества Франса Поста выступает «Бразильский пейзаж» (1659, Санкт-Петербург, Государствен-

¹ *Oliver L.* Frans Post's Brazil: Fractures in Seventeenth-Century Dutch Colonial Landscape Painting // *Dutch Crossing: Journal of Low Countries Studies*. 2013. Vol. 37 (3). P. 204.

² См.: *De Carvalho Soares M.* Engenho sim, de açúcar não o engenho de farinha de Frans Post // *Varia Historia*. 2009. Vol. 25. № 41. P. 61–83.

ный Эрмитаж), в котором изображены сельская местность, изрезанная руслом извилистой реки, крытые тростником хижины, негры-рабы в светлых одеждах с большими плетеными корзинами на головах. Рядом с этой группой носильщиков стоит энергично жестикулирующий надсмотрщик. Все фигуры органично связаны с общим зеленовато-коричневым колоритом картины. С большим мастерством написан тропический пейзаж, в котором высокие пальмы слева и справа симметрично фланкируют маленькую жанровую сценку.

В Государственном Эрмитаже экспонируется еще один «Бразильский пейзаж», а также «Сахарная плантация» (обе картины датируются второй половиной 1650-х годов). В первом произведении художник использует панорамный ракурс, позволяя зрителю обозреть окрестности с невысокими холмами и лентой реки, уходящей к линии горизонта. Вдали виднеются крошечные дома, под раскидистой кроной пальмы справа светлыми тонами акцентирован еще один дом. Панорамная точка зрения, зеленовато-оливковая цветовая гамма, а также миниатюрная архитектура, как будто «спрятанная» в пейзаже, вновь позволяют провести параллели с авторским методом Якоба ван Рейсдала.

Во второй картине архитектура трактована подробнее. Сюжет строится вокруг работы сахарного завода. М. де Карвальо Соарес исследовала специфику аналогичных сооружений у Поста, предложив критерии для идентификации подобного рода предприятий. Среди них выделяются: участок на склоне, большой дом над заводом, проточная вода в окрестностях, двускатная или щипцовая крыша, сахарный тростник, рабы, несущие корзины с тростником¹. Перечисленные изображения мы действительно находим как в эрмитажной работе Поста, так и в ряде других его картин 1650—1670-х годов (пейзажи из Института Рикарду Бреннанда в Ресифи, Художественного музея Джонсона в Нью-Йорке, Музея Бойманса — ван Бёнингена в Роттердаме, Дворца Итамарати в Бразилиа (ил. 3))².

Начиная с 1660-х годов творческий метод Поста становится более вычурным и декоративным. Тональные нюансы вытесняются яркими пятнами контрастных цветов. Изобилие жанровых сцен с рабами, надсмотрщиками и местными жителями на фоне громоздкой архитектуры и зарослей экзотических пальм придает его картинам сходство с декоративными шпалерами. Своеобразием отличается картина «Вид на Олинду» (1662, Амстердам, Рейксмузеум) (ил. 4)³, где зрителю открывается во многом воображаемый,

¹ *De Carvalho Soares M.* Engenho sim, de açúcar não o engenho de farinha de Frans Post. P. 64.

² URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Post_-_Engenho_de_Pernambuco.jpg (дата обращения: 12.03.2023).

³ URL: https://gallerix.ru/pic/_UNK/2010978547/556548694.jpeg (дата обращения: 12.03.2023).



*Ил. 3. Франс Пост.
Сахарный завод в Пернамбуку.
1655/1660. Х., м. 50 x 74,5 см.
Бразилия, Дворец Итамарати*



*Ил. 4. Франс Пост.
Вид на Олинду. Х., м. 1662.
107,5 x 172,5 см. Амстердам,
Рейксмузеум*

далекий от реальности мир. В левой части картины художник создает неуместный ансамбль представителей флоры и фауны. Среди растений можно определить различные виды кактусов, папайю, ананас, тыкву, шоколадное дерево. Их дополняют диковинные животные: черепаха, броненосец, игуана, удав, обезьяна, жук-геркулес, муравьед и три птицы. Все растения и животные составляют своего рода обрамление, через которое открывается вид на изображенные на местности постройки и стаффажные фигуры людей. Грунтовая дорога приглашает зрителя проникнуть в архитектурные руины христианской часовни. Рядом с церковью стоит группа священников, португальских поселенцев и африканских рабов. Возможно, они стараются реконструировать сооружение.

В изображении церкви Олинды Пост мог отталкиваться от реальных фактов ее перестройки. После голландских вторжений в 1630-х годах церковь была осквернена и даже использовалась как конюшня, а в результате пожара, который поглотил еще и часть города в 1631 году, пришла в полный упадок. После изгнания голландцев церковь была перестроена усилиями португальцев и в

1676 году преобразована в католический собор¹. Интересно отметить, что отраженная Постом в картинах ностальгия по голландской Бразилии продолжала волновать мастера вплоть до последних работ середины 1670-х годов, созданных незадолго до смерти, то есть после поражения Голландии в войнах с Англией и Францией, которым она уступила господство в Европе. В связи с этим запечатленные художником руины отражают не столько победу над португальцами, сколько падение господства самой Голландии на международной арене.

Заключение

Подводя итог анализу произведений Франса Поста, следует еще раз подчеркнуть, что многие факты биографии художника остаются не исследованными. Творчество этого мастера стоит особняком среди голландских пейзажистов XVII века. Вместо традиционных среди других живописцев образов национальной природы, картины Поста знакомят зрителей с аутентичными ландшафтами незнакомой большинству его современников Бразилии.

Вместе с тем эволюция авторской стилистики Поста показывает, что во время экспедиции Морица Нассауского он был педантичен в трактовке деталей, запечатленная им флора и фауна чрезвычайно правдоподобна. Его интересуют конкретные географические локации и достоверность их передачи. После возвращения на родину в работах Поста усиливается декоративное начало, а реалистическая манера изображения уступает место фантазийной вычурности. В поздних картинах увеличивается количество фигур и объектов архитектуры, а также диковинных растений и животных. Гармония сдержанных тонов сменяется цветовой полихромией. Однако, несмотря на наличие элементов вымысла, созданные в голландский период композиции оставались чрезвычайно популярными среди зрителей.

Подобно возникшим на заре европейского эмпиризма кабинетам редкостей, произведения Франса Поста ярко демонстрируют пример естественно-научного мышления и рационалистического мировоззрения голландцев XVII столетия. Художника можно по праву считать основоположником колониального пейзажа в голландском искусстве. И хотя Бразилия была единственной темой его творчества, любовь к неизведанной и чудесной природе, а также ее подробное описание сближает Франса Поста с учеными-натуралистами, открывшими миру земли Нового Света.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алтерс С. Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке / Пер. с англ. И. А. Донченко, А. В. Форсилова. М.: V—A—C Press, 2022. 438 с.

¹ Olinda Igreja da Sé. Encarte Rotas do Patrimônio. Pernambuco: Ministério da Cultura, 2019. P. 3—4.

2. *Дмитриева А. А.* Ян Вермер и делфтская живопись середины – второй половины XVII века. 2-е изд. М.: Квадрига, 2017. 384 с.
3. *Тарасов Ю. А.* Голландский пейзаж XVII века. М.: Изобразительное искусство, 1983. 320 с.
4. *Albesiano S., Keisling R.* Identity and neotypification of *Cereus macrogonus*, the type species of the genus *Trichocereus* (Cactaceae) // *Haseltonia*. 2017. Vol. 17. P. 24–34.
5. *Brienen R.* Georg Marcgraf (1610 – c. 1644). A German Cartographer, Astronomer and Naturalist-Illustrator in Colonial Dutch Brazil // *Itinerario – European Journal of Overseas History*. 2001. Vol. 25 (1). P. 85–122.
6. *Carder A.-L.* *Forest Giants of the World: Past and Present*. Markham: Fitzhenry and Whiteside, 1995. 208 p.
7. *Corrêa do Lago P.* *Frans Post (1612–1680). Obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2006. 442 p.
8. *Dantas de Oliveira F.* A iconografia de Frans Post como promotora das identidades locais: um olhar sobre „O Forte Ceulen No Rio Grande“ // *Revistainter-legere*. 2012. № 10. P. 64–80.
9. *De Bruin A.* *Frans Post: Animals in Brazil*. Amsterdam: Rijksmuseum, 2016. 80 p.
10. *De Carvalho Soares M.* Engenho sim, de açúcar não o engenho de farinha de Frans Post // *Varia Historia*. 2009. Vol. 25. № 41. P. 61–83.
11. *Houbraken A.* *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. Amsterdam: B. M. Israël, 1976. 427 p.
12. *Humboldt A.* *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Bd. II. Stuttgart-Tübingen: J.G. Cotta'scher Verlag, 1847. 544 S.
13. *Leão Vieira D.* *Topografias imaginárias: a paisagem política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637–1669*. PhD Thesis. Leiden: Universiteit Leiden, 2010. 454 p.
14. *Monteiro C.* Colonial representations of Brazil and their current display at Western museums. MA Thesis Art & Culture. Leiden: Universiteit Leiden, 2019. 209 p.
15. *Olinda Igreja da Sé. Encarte Rotas do Patrimônio*. Pernambuco: Ministério da Cultura, 2019. 16 p.
16. *Oliver L.* Frans Post's Brazil: Fractures in Seventeenth-Century Dutch Colonial Landscape Painting // *Dutch Crossing: Journal of Low Countries Studies*. 2013. Vol. 37 (3). P. 198–219.
17. *Sousa-Leão J.* *Frans Post, 1612–1680*. Amsterdam: A. L. van Gendt & Co, 1973. 176 p.

Аннотация

Произведения художника XVII века Франса Поста посвящены пейзажам Бразилии, территория которой находилась под управлением Голландии в 1630–1654 годах. За время пребывания в Бразилии Пост создал серию картин и рисунков, ставших уникальным источником изучения природы и животного мира этого экзотического для европейцев региона. В статье анализируется эволюция его творческого метода от натуралистически детального воспроизведения ландшафта Бразилии до фантастических пейзажей, написанных после возвращения художника в Голландию.

Abstract

The paintings of the 17th century artist Frans Post are dedicated to the landscapes of Brazil, the territory of which was under the control of the Netherlands in 1630–1654. During his stay in Brazil Post created a series of paintings and drawings that have become a unique source of studying the nature and animal world of this exotic region for the Europeans. This article studies the evolution of the artist's creative method from a naturalistically detailed reproduction of the Brazilian landscape to fantastic views painted after his return to the Netherlands.

- ✓ *Ключевые слова:* Франс Пост, Бразилия, Олинда, Пернамбуку, голландский пейзаж XVII века, натурализм.
- ✓ *Keywords:* Frans Post, Brazil, Olinda, Pernambuco, Dutch landscape of the 17th century, naturalism.

Синайская икона «Видение Лествицы преподобному Иоанну Лествичнику» (XII век) как образ Божественной педагогики¹

ГУБАРЕВА ОКСАНА ВИТАЛЬЕВНА

*Кандидат культурологии, старший научный сотрудник,
Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта
(Санкт-Петербург, Россия)*

GUBAREVA OKSANA V.

*PhD in Culturology, Senior Researcher,
Immanuel Kant Baltic Federal University
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: oxania@list.ru

Многовековая традиция иллюстрирования книги преподобного Иоанна Лествичника в конце XII века вылились в гениальный учительный образ «Видение Лествицы преподобному Иоанну Лествичнику», находящийся в монастыре Святой Екатерины на Синае, где за шесть столетий до этого игуменствовал сам святой. Это наиболее ранняя дошедшая до нас икона, представляющая собой завершенный богословский образ со сложившейся иконографией, в котором выбраны и расставлены на определенные места все главные смысловые темы. Икона была создана предположительно константинопольским иконописцем специально для Синайского монастыря².

В иконе нет прямых иллюстративных параллелей с текстом. Иконописец создал лаконичный и обобщенный образ опасного восхождения монахов по лестнице к небу, отказавшись от иллюстративного принципа. Созданию этой иконографии предшествовало более ста лет развития ее в миниатюрах. Близкие этой иконе миниатюры уже были созданы в рукописях Синайского монастыря. Однако полного, завершенного во всех деталях образа до этой иконы не существовало. Лестница традиционно изображе-

¹ Статья написана при поддержке Российского научного фонда, проект № 22-18-00005 (The article was written with the support of the Russian Science Foundation, project No. 22-18-00005).

² The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1201 / Ed. by H. C. Evans, W. D. Wixom. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. P. 376, № 247; А. М. Лидов полагает, что она была написана на Синае по заказу одного из монахов монастыря; см.: Лидов А. М. Византийские иконы Синая. М.; Афины: Христианский восток, 1999. С. 72.



*Видение Лествицы преподобному
Иоанну Лествичнику. Константинополь (?). Конец XII века.
Монастырь Святой Екатерины, Синай
(Лидов А. М. Византийские иконы Синая. С. 73)*

на как направленная вверх восходящая и организующая пространство дорога. Ее нужно пройти, преодолевая ступень за ступенью, и это сложный путь. Братию окружают черные бесы, которые крюками и стрелами пытаются столкнуть их с лестницы. Падение ведет к катастрофе: монахи неизбежно попадают в открытый рот черной, изображенной в профиль головы, лежащей по центру внизу.

Видение представлено на золотом фоне, символе Славы Господней, на котором нет никаких примет конкретного пейзажа. Тем самым автор иконы подчеркивает, что он изображает умозрительное событие, имеющее духовное прочтение. Шестнадцать монахов шествуют по Лествице в четко согласованном ритме, семеро их братьев сорвались с лестницы и падают вниз. Руки монахов сложены в молитвенном жесте, лица суровы и сосредоточены. Так же сложены руки и сосредоточены лики и у летящих во мрак черной пасти. Вокруг, ярко выделяясь на золотом фоне, скачут черные бесы. Странное шествие и общее равнодушие братии друг к другу современному человеку трудно понять, поэтому все авторы, писавшие об этой иконе, склоняются к тому, что черная голова, изображенная в профиль посередине иконы, — это изображение ада. И икона явля-

ется пророческим видением посмертной участи преподобных и нерадивых монахов¹.

Образ лестницы, как образ аскетического восхождения, придумал не Иоанн Лествичник, он был предложен Иоанном Раифским, о чем говорится в предисловии к его книге. В названии и в самой аллегории нет ничего оригинального. Образ лестницы в духовном контексте осмыслялся задолго до Иоанна Лествичника. Это — Лествица Иакова, лестница Иерусалимского храма, по которой поднималась трехлетняя Богородица, *Scala Santa* (лестница Пилата в Риме), золотая лестница, которая открылась мученице Перпетуе Карфагенской и др. Многие учителя Церкви, начиная с Оригена, использовали образ лестницы в своих поучениях. Но именно Иоанном Лествичником этот образ из аллегории был превращен в духовное упражнение огромной педагогической и психологической силы. Каждый шаг по ней — это шаг, ведущий к конкретному позитивному достижению, и каждый из этих шагов автор книги прожил и прошел сам.

Книга «Лествица» является шедевром духовной педагогики, целиком выстроенной на Евангельских принципах, первый и важнейший из которых — личный пример, раскрывающийся в служении Иисуса Христа. В Евангелии Господь открывается человечеству как Учитель, как высший педагогический идеал². И самое главное в Его педагогике — то, что Он Сам является истинным и непреложным основанием всего того, чему учит³. Педагогичность служения Иисуса Христа утверждается Его личностью. И личный пример учителя как важнейший педагогический принцип Господь даже специально озвучивает перед Своими учениками. Во время Тайной вечери, умыв но-

¹ См.: *Drăghici-Vasilescu, Elena Ene. The Symbolism of the Ladder of Spiritual Ascent by St. John Climacus: text and image // Analele științifice ale Universității «Alexandru Ioan Cuza» din Iași. Vol. 26. № 2. Teologie ortodoxă. 2021. P. 50; Лидов А. М. Византийские иконы Синая. С. 74; The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1201. P. 376, № 247; Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радоичич С. Иконы на Балканах: Синай, Греция, Болгария, Югославия. София: Болгарский художник; Белград: Югославия, 1967. С. 13–14; Ševčenko N. P. Monastic Challenges: Some Illustrated Manuscripts of the Heavenly Ladder // Byzantine Art: Recent Studies. Essays in honor of Lois Drewer. Tempe, Ariz.: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2009. P. 39–60; Martin J. R. The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus (= Studies in Manuscript Illumination, Nr. 5). Princeton: Princeton University Press, 1954; Беляев Л. А. Камень под головой и лестница в небо: археология, иконография, источники // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2011. Вып. 2 (5). С. 77.*

² См.: *Покровский А., прот.* Православно-христианское нравственное богословие. 6-е изд. Саратов: Тип. Губ. земства, 1909.

³ См.: *Зелененко А., прот.* Важнейшие принципы православной педагогики. Курсовое сочинение студента IV курса СПбДА. СПб., 1997. URL: https://otechnik.narod.ru/zelenkoped_1.htm?ysclid=lm35028bhr342743157 (дата обращения: 20.08.2023).

ги апостолам, Он говорит: «Ибо Я дал вам пример, чтобы и вы делали то же, что Я сделал вам» (Ин. 13: 15). Об этом учительном принципе пишет Апостол Павел: «Будь образцом для верных в слове, в житии, в любви, в духе, в вере, в чистоте» (1 Тим. 4: 12). Он же говорит: «Сын Божий, Господь наш Иисус Христос, примером Своей жизни, учением и страданиями показал нам, как должно спасительно жить и служить» (Флп. 2: 7–12). Второй важный принцип — послушание. Учитель ждет от учеников послушания, а значит и сам должен быть послушен, быть примером и в этом. Тот, кто берет на себя право учительства, сам прежде должен явить послушание. И Иисус Христос являет образ ученика по отношению к Богу Отцу, осуществляет совершенное исполнение Его воли до самой смерти: «Я сошел с небес не для того, чтобы творить волю Мою, но волю пославшего Меня Отца» (Ин. 6: 38).

Анализ созданного иконописцем художественного образа показывает, что Лествица не является пророческой иконой. Это учительный образ, в котором раскрываются важнейшие принципы Божественной педагогики с использованием чисто живописных средств: через композицию и ритмическое единство всех участников шествия ко Христу. Осмысленная ритмическая согласованность внутри композиции, визуальные сопоставления рождают отсутствующие в сюжете новые смыслы, в которых звучит главная динамическая тема всей композиции — движение монахов вверх, к Богу.

Лица поднимающейся по лестнице братии, их взгляды устремлены ко Христу, которого мы видим в Небесном сегменте. Они идут один за другим вслед за своим учителем. Иоанн Лествичник первым спокойно и легко преодолевает последние ступени — Веру, Надежду и Любовь. Он уже почти соединился с Христом, который встречным жестом протягивает к нему руки. Если посмотреть на руки Иоанна Лествичника и Спасителя, покрытые темным (синим) гиматием, то мы увидим, что они зеркально отражают друг друга. Такие симметрии в иконописи никогда не бывают случайными, как в хороших стихах никогда не рифмуются случайные слова. Это визуальный знак, свидетельство преподобности святого, подобности его Господу Иисусу Христу. Сзади Лествичника шествует монах в святительском облачении. Это портрет синайского архиепископа и игумена Антония¹. Видимо, икона была написана вскоре после его смерти.

Все подвижники идут по лестнице в едином порыве, — в первом ряду они изображаются в более динамичных и оттого склоненных позах, за ними через одного поднимаются более высокие и статичные фигуры. Они образуют на золотом фоне ясный ступенчатый рисунок, подчеркивающий движение за учителем и подражание ему. Все до единого, даже падающие, в точности повторяют его молитвенный жест — визуальный образ послушания.

Под ногами шествующих по лестнице разворачиваются трагедии. Братья, сбиваемые бесами, падают в темную пасть. Но в лицах их нет смятения: они

¹ Лидов А. М. Византийские иконы Синая. С. 72.

продолжают сохранять строгость и молитвенную сосредоточенность. Никто не помогает падающим, не протягивает руки, даже не поворачивает головы. В этом раскрывается великая и для современного человечества не столь очевидная мудрость: в деле духовного строения не каждый может быть учителем другому. Подвижник должен ответствовать только за самого себя, если на него не возложено Богом попечение об ученике. «Многие, покусившись спасти вместе с собою нерадивых и ленивых, и сами вместе с ними погибли, — замечает Иоанн Лествичник, и заключает: — О спасении других не все подлежим ответу, ибо божественный Апостол говорит: Темже убо кийждо нас, братие, о себе слово даст Богу (Итак каждый из нас за себя даст отчет Богу) (Рим. 14: 12). И опять: Научая убо инаго, себе ли не учиши (Почему уча другого, не учишь себя самого) (Рим. 2: 21)? Как бы сказал: все ли должны мы пещись о других, не знаю, о сами же о себе всячески должны мы заботиться» (Scala 3: 4). То есть, если нет благословения учить других, говорит Лествичник, — не учительствуй. Следуй за своим учителем и будь примером послушания для тех, кто рядом. Личным примером ты научишь лучше, чем останавливаясь на тесной и неустойчивой лестнице к небу.

Лествица — учительный текст, обучающий аскетическому духовному деланию. И в этом направлении нужно искать все интерпретационные смыслы иконы. Исходя из этого, нельзя и падение монахов в рот черной головы рассматривать как прозрение их посмертной участи. Если это и ад, то ад духовный. Но скорее всего, голова является олицетворением греха, темного состояния души, мрака духовного, в котором оказываются согрешившие монахи. Падение монахов в пасть черной головы — это буквализм выражений «впасть в грех» и «духовное падение». Подтверждением правильности такой догадки служит миниатюра в рукописи Vat. gr. 394. [Vat. gr. 394. Ff. 41v-48v: цикл миниатюр (всего 19), последняя четверть XI века] к Слову 18 «О нечувствии». На ней изображен монах, которого чернотылице бесы стаскивают с восемнадцатой ступеньки, перевернув головой вниз. Лестницы до небес на миниатюре не изображено, есть только восемнадцать ступенек, и очевидно, что показано не безвозвратное падение грешника, а буквальная визуализация его духовной борьбы, образ которой дополняется второй фигурой, зажатой в темной пещере.

Для духовно падших монахов Иоанном Лествичником описывается особое место, о котором говорится в 5-м Слове, — монастырь под названием «Темница». Там, наложив на себя добровольные обеты и жестокие самоистязания, раскаявшись и искупив грехи, монахи имеют возможность начать свой аскетический путь заново. «Мужественный муж от сего уязвленный, как острием, отходит с огненной стрелой и ревностью в сердце», — говорит преподобный (Scala 5: 21).

Диагональ лестницы композиционно уравнивается визуальной перекличкой еще двух групп — ангелов в небе, очертания которых четко про-

рисованы на золотом фоне, и монахов, стоящих в правом нижнем углу в темноте пещеры. Ангелы и монахи в пещере зазеркалены и одновременно противопоставлены. В Слове 9 «О памятозлобии» святой Иоанн Лествичник раскрывает понятия добродетелей и грехов как антитезу: «Добродетели, будучи связаны одна с другою, произволяющего возводят на небо; а страсти, одна другую рождая, и одна другою укрепляясь, низвергают в бездну» (Scala 9: 1). Ад — это антитеза рая. В Слове 5 святой, описывая страдания монахов в Темнице и сравнивая их с адом, даже дает перевернутую аллюзию: «Если не дерзко так сказать, око нерадивого человека не видело, и ухо унылого не слышало...» (Scala 5: 4). (У апостола Павла: «Не видел того глаз, не слышало ухо, и не приходило то на сердце человеку, что приготовил Бог любящим Его» (1 Кор. 2: 9).)

Монахи в пещере изображены как души мертвых на иконах «Сошествия во ад». Они представлены вписанными в горку, и контур земли везде повторяет и очерчивает их фигуры. Соотнесенность их группы с рельефом, как неотъемлемая его часть, визуализирует то, о чем удобно сказать словами тропаря Панихиды: «Земнии убо от земли создахомся, и в землю туюжде пойдём, якоже повелел еси, создавый мя и рекии ми, яко земля еси и в землю отидеши». С одной стороны, это визуальное изображение того, что Темница, описанная в 5-м Слове Лествицы, находилась в пещерах под землей, что это было мрачное место, закрытое для света. Но, с другой стороны — это метафорическая визуализация монашеской идеи смерти для мира. В Слове 5 Лествицы преподобный Иоанн Лествичник рассказывает о добровольном жестоком наказании, которому подвергают самоосудившие себя за грехопадения монахи. Лествичник называет их осужденниками, но не осуждает сам: падения и возвращение на духовную Лествицу через Таинство Покаяния — естественная часть аскетической практики. Поэтому Иоанн Лествичник сам второй раз изображен в пещере Темницы. В своей книге Лествичник постоянно пишет о подобных падениях, которые могут происходить по несколько раз в день, и наставляет: «Не ужасайся, если и каждый день падаешь, и не отступай от пути Божия, но стой мужественно» (Scala 5: 30).

Стрелы, которыми уязвляют бесы подвижников, сбивают их, сбрасывают даже ниже первой ступени, в крошечную темноту, для мужественного сердца, по слову Лествичника, становятся «огненною стрелою и ревностию в сердце». Всё, чем дьявол хочет человека уязвить, Богом обращается во благо. И это еще один великий педагогический урок Лествицы — умение находить силы в каждом своем падении. Написанная преподобным Иоанном книга имеет беспрецедентное значение для Церкви. Это подтверждается не только огромным количеством сохранившихся ее списков. «Лествица» до сих пор остается единственной книгой, не считая Евангелия, которая стала иконой. И создание первой иконы, раскрывающей пе-

дагогические принципы и нравственно-аскетическое учение, евангельский педагогический идеал, заключенный в Лествице, связано с Синайским монастырем. В контексте евангельской педагогики все образы этой иконы воспринимаются как аллегории: лестница — образ духовного делания, бесы — греховные искушения, падение — впадение в грех, голова — образ мук совести и визуализация греха, а темная пещера с монахами в левом нижнем углу, в которой изображен и сам Иоанн Лествичник, — символическое изображение покаянной Темницы, о которой рассказывается в 5-м Слове Лествицы. Таким образом, на синайской иконе ясно представлен образ духовного восхождения к Богу, неотъемлемой частью которого является подражание Христу, наставничество духовного отца и таинство покаяния.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляев Л. А.* Камень под головой и лестница в небо: археология, иконография, источники // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2011. Вып. 2 (5). С. 72–84.
2. *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчиц С.* Иконы на Балканах: Синай, Греция, Болгария, Югославия. София: Болгарский художник; Белград: Югославия, 1967. 220 с.
3. *Зеленко А., прот.* Важнейшие принципы православной педагогики. Курсовое сочинение студента IV курса СПбДА. СПб., 1997. URL: https://otechnik.narod.ru/zelenkoped_1.htm?ysclid=lm35028bhr342743157 (дата обращения: 20.08.2023).
4. *Лидов А. М.* Византийские иконы Синая. М.; Афины: Христианский восток, 1999. 148 с.
5. *Покровский А., прот.* Православно-христианское нравственное богословие. 6-е изд. Саратов: Тип. Губ. земства, 1909. 236 с.
6. *Drăghici-Vasilescu, Elena Ene.* The Symbolism of the Ladder of Spiritual Ascent by St. John Climacus: text and image // *Analele științifice ale Universității «Alexandru Ioan Cuza» din Iași.* Vol. 26. № 2. Teologie ortodoxă. 2021. P. 35–61.
7. *Martin J. R.* The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus (= Studies in Manuscript Illumination, Nr. 5). Princeton: Princeton University Press, 1954. 198 p.
8. *Ševčenko N. P.* Monastic Challenges: Some Illustrated Manuscripts of the Heavenly Ladder // *Byzantine Art: Recent Studies. Essays in honor of Lois Drewer.* Tempe, Ariz.: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2009. P. 39–60.
9. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1201 / Ed. by H. C. Evans, W. D. Wixom.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. 574 p.

Аннотация

Статья посвящена иконе «Видение Лествицы преподобному Иоанну Лествичнику», написанной, скорее всего, в Константинополе для монастыря Святой Екатерины на Синае в конце XII века. Несмотря на то что эта икона является выдающимся произведением искусства, ее художественный анализ до сих пор не производился. Икона традиционно описывается как пророческое видение святому Иоанну Лествичнику посмертной участи праведных и нерадивых монахов. Однако интерпретация ее художественного языка в контексте книги «Лествица» показывает, что икона имеет учительный, а не пророческий характер, и представляет этапы духовной монашеской практики.

Abstract

The article studies *The Vision of the Ladder of Saint John Climacus* icon. Most likely it was painted in Constantinople at the end of the 12th century and meant for the monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Nevertheless, the icon is an outstanding work of art, but its artistic analysis has not been carried out yet. The icon is traditionally described as a Saint John's prophetic vision of the posthumous fate of righteous and negligent monks. However, the interpretation of its artistic language in the context of the John of the Ladder's work shows that the icon is more instructive rather than prophetic and represents the stages of spiritual monastic practice.

- ✓ *Ключевые слова:* Лествица, Иоанн Синайский, смысл икон, символика икон, Страшный суд, интерпретационный метод.
- ✓ *Keywords:* Ladder, John of Sinai, meaning of icons, symbolism of icons, Last Judgment, approach to interpretation.

«Метаморфозы» Овидия (1583) из собрания Библиотеки Российской академии наук: вербальная и визуальная трактовка сюжета о Фаэтоне

СУББОТИНА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Библиотека Российской академии наук (Санкт-Петербург, Россия)*

SUBBOTINA OLGA V.

*PhD (History of Art), Senior Researcher,
Russian Academy of Sciences Library
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: olgavs421@gmail.com

С приходом и развитием христианства литературное наследие Публия Овидия Назона, как и некоторых других античных авторов (Гомера, Вергилия, Горация), не только не было забыто, но стало важной частью культуры, обретая новую жизнь через стихотворные и прозаические пересказы, комментарии и толкования. В XII веке, впоследствии названным «веком Овидия» или «овидианским возрождением», этого римского поэта «читали в школах, ему подражали прямо и косвенно... стихи его настолько были у всех на устах, что арагонский король, цитируя перед своим государственным советом его сентенцию „Важно завоевать, но сберечь — не менее важно“, был уверен, что цитирует не Овидия, а Библию»¹. К началу Нового времени относится следующий всплеск интереса к наследию великого римлянина. Именно книгопечатание способствовало широкому распространению как прежних переложений², так и новых комментированных изданий «Метаморфоз», а также переводов на народные языки поэмы целиком и ее фрагментов. В XVI веке только во Франции существовало множество вариантов произведения: «Библия поэтов», основанный на «Ovide moralisé» и «Ovidius moralisatus» «Великий Олимп», переводы Клемана Моро и первая французская версия сочинения, созданная Франсуа Абером для короля Генриха II.

В собрании Научно-исследовательского отдела редкой книги Библиотеки Российской академии наук (НИОРК БАН) хранится латинское переложение

¹ *Гаспаров М. Л.* Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М.: Наука, 1975. С. 427.

² Имеются в виду два важных для рецепции Овидия в Западной Европе (и прежде всего — Франции) произведения: «Ovide moralisé» — анонимное стихотворное сочинение, написанное на старофранцузском языке, и прозаическое латинское переложение «Ovidius moralisatus», созданное Берсиуром, монахом-бенедиктинцем, служившим при авиньонском дворе.

ние «Метаморфоз» (1583)¹, выпущенное парижским издателем Иеронимом де Марнефом² совместно с Денизой Жиро, вдовой книготорговца Гийома де Кавела³. Небольшая по размеру книга (16^о) напечатана на бумаге и снабжена пергаменным переплетом. Текст включает 15 книг, содержащих от 5 до 19 мифологических историй, каждая из которых начинается гравюрой⁴. Все изображения, в простых контурных рамках, располагаются непосредственно под заголовком и занимают примерно половину страницы⁵. Текст «фабул» складывается из трех основных частей: двух поэтических и одной прозаической. Автором последней является Лактанций Плацидус (IV век)⁶, схоласт и мифограф поздней Римской империи; стихотворные пояснения и аллегории принадлежат Иоганну Шпренгу, юристу и знаменитому переводчику на немецкий язык «Илиады» Гомера и «Энеиды» Вергилия. Подобная структура текста требует некоторых разъяснений, так как комментарии здесь не менее важны, чем сама мифологическая история.

К XII веку широко использовались особые способы толкования не только текстов Священного Писания, но и произведений некоторых античных авторов, и в частности Овидия. В основе этого подхода — обнаружение нескольких смысловых уровней написанного, количество которых могло ко-

¹ Ovidius Naso, Publius Metamorphoses Ovidii argumentis quidem soluta oratione, Enarrationibus, autem & Allegoriis elegiaco versu accuratissime expositae, summaque diligentia ac studio illustratae. Paris: Hieronymum de Marnef & viduam Gulielmi Cauellat, 1583. Санкт-Петербург, БАН.

² См.: *Renouard Ph.* Répertoire des imprimeurs parisiens, libraries, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'Imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle. Paris: M. J. Minard Lettres modernes, 1965. P. 297—298.

³ Издание упоминается в справочниках Ж.-Ш. Брюне (*Brunet J.-C.* Manuel du libraire et de l'amateur de livre. T. IV. Paris: Librairie de Frimin Didot Frères, Fils et Co., 1860. Col. 276), Г. Дюплесси (*Duplessis G.* Essai bibliographique sur les différentes éditions des œuvres d'Ovide ornées de planches publiées aux XV et XVI siècles. Paris: L. Techener, 1889. № 140), где, в том числе, отмечено, что эти гравировальные доски применялись И. Марнефом также для изданий «Метаморфоз» 1566 и 1570 годов. Повторное использование досок является широко распространенной практикой в это время (см.: *Субботина О. В.* Комбинаторика досок как значимый прием в издательской практике Иоганна Грюнингера 1490-х гг.: от «Комедий» Теренция к «Сочинениям» Горация // Новое искусствознание. 2022. № 3. С. 30—39).

⁴ В издании 178 ксилографий (5,5 x 3, 8 см), но в экземпляре БАН только 171, так как 7 гравюр утрачено.

⁵ Обычно эти гравюры атрибутируются Бернару Соломону, который активно сотрудничал с издательством Жана де Турна (см.: *Sharratt P.* Bernard Salomon, illustrateur Lyonnais. Genève: Droz, 2005). Однако маловероятно, чтобы доски были проданы в Париж, когда в Лионе продолжали издаваться книги с иллюстрациями, отпечатанными с этих деревянных основ («Метаморфозы» Овидия 1583, 1584 годов). Скорее всего, речь идет о копиях с лионских блоков.

⁶ При подготовке текста мы обращались к следующему изданию: Ovidi Nasonis P. Metamorphoseon Libri XV. Lactanti Placidi qui dicitur narrationes fabularum ovidianarum / Ed. Hugo Magnus. Berlin: Apud Weidmannos, 1914.

лебаться от двух до четырех, а названия варьироваться в зависимости от эпохи и автора комментариев. Так, к Оригену, святому Иерониму, Гуго Сен-Викторскому восходит идея о трех основных значениях библейских текстов: буквальном, моральном и анагогическом. Распознавание и интерпретация четырех уровней Священного Писания связано с именами Иоанна Кассиана, Августина Блаженного, Фомы Аквинского¹, и в этом варианте к трем вышеперечисленным добавлялся еще и аллегорический смысл. Со временем подобным образом начали объяснять не только Ветхий и Новый Завет, но и произведения античных авторов, в том числе «Метаморфозы» Овидия. Так, в XIV веке «Ovide moralisé» и «Ovidius moralisatus» строились именно на этих принципах христианской экзегезы².

В этом контексте становятся вполне понятными поэтические комментарии в «Метаморфозах» 1583 года, поскольку они продолжают древнюю традицию истолкования Овидия. Один из них озаглавлен «Enarratio» (подробное изложение, объяснение), другой — «Allegoria» (аллегория), в некоторых других случаях встречаются выражения «Allegoria duplex» (двойная аллегория) или «Interpretatio moralis» (моральная интерпретация). И речь идет о трактовке не собственно текстов Овидия (они в книге отсутствуют), а изложенных им сюжетов. Основываясь на устоявшейся экзегетической практике, авторы предлагают один или два толкования, которые, по их мнению, способны наилучшим образом раскрыть истинный смысл мифа.

В соответствии с сюжетом поэмы, текст в издании 1583 года начинается с творения мира и завершается вознесением Цезаря, когда Венера «похищает / Цезаря душу. Не дав ей в воздушном распасться пространстве, / В небо уносит и там помещает средь вечных созвездий»³. Сообразуясь с поэмой, первая ксилография представляет акт творения, на последней — более сложная композиция, сплетающая в изобразительном поле небесные чертоги, где определяются судьбы людей, и земной мир, в котором совершается убийство Цезаря.

Однако не только вербальная часть, но и композиция книги в целом также нуждается в пояснениях. По мнению Ф. Бардон⁴, подобная структура «Ме-

¹ См.: *Журбина А. В.* Судьба «Метаморфоз» Овидия во Франции на пороге Нового времени (нач. XIV — сер. XVI в.): от аллегии к литературному переводу: Дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. М., 2010. С. 53–54.

² Однако, в отличие от анонимного сочинения «Ovide moralisé», предлагающего четыре уровня прочтения текста, в прологе к «Ovidius moralisatus» Берсьюр заявляет, что сосредоточится только на моральном и аллегорическом смыслах, поскольку о других уже много сказано и написано.

³ В статье текст «Метаморфоз» Овидия дан в переводе С. В. Шервинского: *Овидий П. Н.* Метаморфозы. СПб.: Азбука, 2020. С. 360.

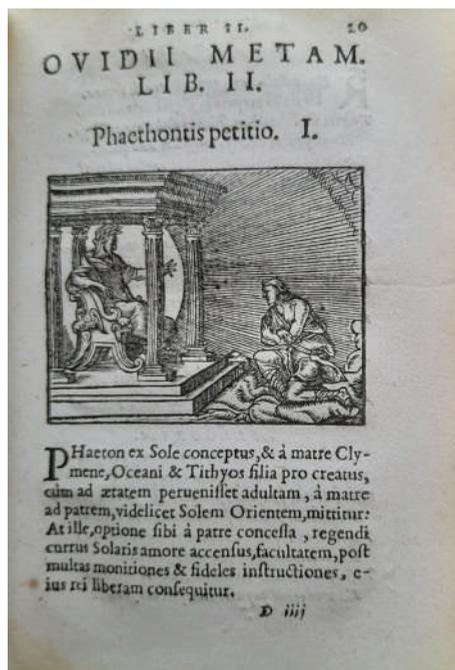
⁴ См.: *Bardon F.* Les «Métamorphose» d'Ovide et l'expression emblématique // Latomus. 1976. T. 35. P. 89.

таморфоз» и членение на отдельные «истории» восходит к Лактанцию Плацидусу, в печатных же вариантах Овидия она стала распространяться после лионского издания 1510 года. Вполне обоснованно французские исследователи (П. Марешо, Ф. Бардон)¹ пишут о близости изданий Овидия — книгам эмблем, что отразилось, в том числе, и на архитектонике экземпляра из собрания БАН. Изданная в 1531 году «*Emblematum liber*» Андреа Альчиато стала ключевой для появления и развития такой композиции разворота. Невозможно отрицать влияние этого сочинения на становление эмблематики, а также в целом на искусство книги в Западной Европе XVI века. Как отметил А. Е. Махов, «скромный сборник, включавший 104 латинские эпиграммы с 97 ксилографиями, не просто имел огромный успех, но вызвал поток подражаний, породив особый жанр ренессансной, а затем и барочной культуры — эмблему»². Таким образом, «фабулы» Овидия стали важнейшим источником для разнообразных книг эмблем XVI—XVII веков и одновременно большие тиражи подобных изданий не могли не оказать воздействия на композиционные особенности вновь напечатанных «Метаморфоз». Структура эмблемы, объединяющая три компонента: лаконичную надпись, более подробную подпись и образную часть (собственно эмблему), — была предложена именно в «*Emblematum liber*». Построение издания 1583 года во многом обусловлено этим образцом и включает инскрипцию или заголовок, иллюстрацию, дескрипцию и объяснение. Близость этих видов изданий подтверждается и тем, что некоторые типографы (Зигмунд Фейерабенд во Франкфурте и др.) применяли одинаковые доски для гравюр к Овидию и эмблематическим книгам. Однако уже упомянутый нами Иероним Марнеф не практиковал подобный подход. Хотя он и напечатал «Книгу эмблем» А. Альчиато в том же 1583 году, но заказал для ее иллюстративного ряда отдельную серию досок.

Из всех гравюр мы остановимся более подробно только на тех, которые сопровождают первый раздел второй книги «Метаморфоз», посвященный Фаэтону. Обращаясь к трем ксилографиям, включенным в эту историю, отметим, что каждая из них имеет заголовок. Первая — «*Phaethontis petition*» (Просьба Фаэтона), вторая — «*Phaethon tam supremas quam infimas mundi partes, incendit*» (Фаэтон сжигает как самые высокие, так и самые низкие части мира) и, наконец, третья — «*Casus Phaethontis*» (Падение Фаэтона). Если говорить об иконографии, то, обобщая и упрощая, можно сказать, что в XVI веке существовало два основных способа освоения античного материала. Первый — это использование для христианских сюжетов античных композиционных схем. И тогда Триумф Богородицы трактовался подобно

¹ См.: *Bardon F.* Les «*Métamorphose*» d'Ovide et l'expression emblématique. P. 78, 83; *Maréchaux P. M.* Les métamorphoses de Phaëton: étude sur les illustrations d'un mythe à travers les éditions des «*Métamorphoses*» d'Ovide de 1484 à 1552 // *Revue de l'Art.* 1990. № 90. P. 97–98.

² *Махов А. Е.* Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014. С. 5.



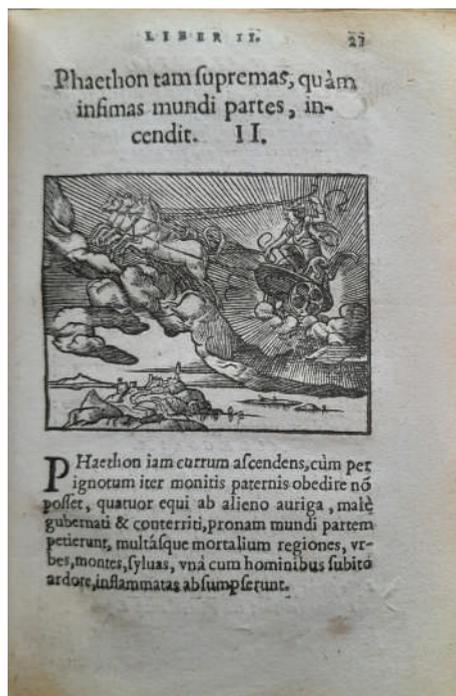
Ил. 1. Просьба Фэтона. Ovidius Naso, Publius Metamorphoses
Ovidii argumentis quidem soluta oration... Paris: Hieronymum de Marnef
& viduam Gulielmi Cauellat, 1583. Санкт-Петербург, БАН

императорским триумфальным шествиям, а Деву Марию окружали музы и семь свободных искусств¹. Во втором случае для языческих, пусть и вполне адаптированных сюжетов употреблялись уже сложившиеся схемы христианской иконографии.

В издании 1583 года используется и тот, и другой вариант визуальной разработки мифологических тем. Первая иллюстрация (ил. 1) к истории Фэтона достаточно традиционна и отсылает к широко распространенной и устоявшейся еще в римской изобразительной традиции иконографии, в дальнейшем освоенной христианской художественной культурой. Андре Грабар называет ее «император и его подданные»², она имеет ряд вариантов: просьба, дарение, инвеститура и др. В случае с Овидием иконографическое ядро сохраняется, и статус каждого персонажа четко определен с помощью

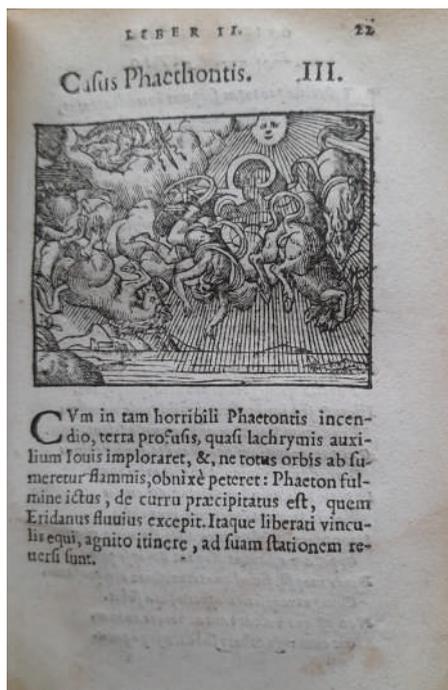
¹ Сошлемся на гравюру, включенную в Часослов Ж. Тори первой трети XVI века. См.: Субботина О. В. Гравюра «Триумф Богородицы» в парижском Часослове Жоффруа Тори 1531 года. Языческое шествие или христианский панегирик? // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. Вып. 5. С. 114–125.

² См.: Грабар А. Император в византийском искусстве / Пер. с фр. Ю. Л. Грейдинга; авт. вступ. статьи Э. С. Смирнова. М.: Ладомир, 2000. С. 102–113.



Ил. 2. Фаэтон сжигает как самые высокие, так и самые низкие части мира.
Ovidius Naso, *Publius Metamorphoses Ovidii argumentis quidem soluta oration...*
Paris: Hieronymum de Marnef & viduam Gulielmi Cauellat, 1583.
Санкт-Петербург, БАН

местоположения, поз, жестов, атрибутов. Аполлон/Феб доминирует в изображении и наделен всеми знаками власти: он сидит на троне, стоящем на возвышении, изображен на фоне солнечного диска, в его руках скипетр, на голове — лавровый венец. Фаэтон коленопреклоненный в позе просителя, на расстоянии от отца. Вторая гравюра изображает Фаэтона, управляющего колесницей (ил. 2). Одним из источников иконографии, скорее всего, было Восхождение пророка Илии на небо (Четвертая книга Царств, 2-я глава). Эта композиция принадлежит раннему периоду развития христианского искусства: на дверях римской базилики Санта Сабина (IV век) присутствует рельеф, представляющий данный сюжет; в дальнейшем эта иконографическая схема становится широко распространенной как в византийском, так и в западноевропейском искусстве. Если говорить о книжной традиции, то во второй половине XVI века она часто присутствует в иллюстрированных Библиях и «Зерцале человеческого спасения». Неотъемлемой частью иконографии был образ взлетающей к небу колесницы, которой управляет пророк, что вполне соответствует центральной части гравюры с нерадивым Фаэтоном, отважившимся править солнечной повозкой.



Ил. 3. Падение Фаэтона. Ovidius Naso, Publius Metamorphoses Ovidii argumentis quidem soluta oration... Paris: Hieronymum de Marnef & viduam Gulielmi Cauellat, 1583. Санкт-Петербург, БАН

И наконец, третья ксилография с заголовком «Causus Phaethontis» (ил. 3), который используется совсем неслучайно, а опирается на довольно длительную практику употребления. Слово «casus» не имеет в данном контексте значение «случай, происшествие или ошибка», а переводится как «падение». В период Средневековья и раннего Нового времени оно было частью словосочетания «casus hominis», отсылающего к грехопадению первых людей, а также к другому нарушению иерархии и падению восставших ангелов — «casus luciferi». Так, например, в «Регенсбургских Анналах» XII века говорится о празднике 7 февраля 1194 года, на котором будет разыгрываться представление о сотворении ангелов, падении Люцифера, о сотворении и грехопадении человека, во втором случае используется формулировка «casus hominis»¹. В дальнейшем это выражение будет встречаться, в том числе, в одном из чрезвычайно широко распространенных дидактических сочинений этого времени — «Зерцале человеческого спасения», где в подписях к иллюстрациям часто встречаются выражения «casus hominis» и «casus luciferi».

¹ Chaguinian C. The Jeu d'Adame: a monastic or a secular play? // The Jeu d'Adame. Ms Tours 927 and the provenance of the play / Ed. by C. Chaguinian. Western Michigan University, 2017. P. 26.



Ил. 4. In temerarios Emblemata Andrea Alciati. Lugduni: Gulielmum Ruillium, 1552. Санкт-Петербург, БАН

Таким образом, в одном ряду оказываются падение Фаэтона, грехопадение человека и падение Люцифера. Если мы обратимся к текстам издания 1583 года, то в них нет сопоставления Фаэтона с Люцифером или прародителями. Комментарий Лактанция, как и объяснения Шпренга, являются прозаическим и стихотворным пересказами сюжета. В разделе «Аллегория» история Фаэтона трактуется как повествование о молодом наместнике, который ненадлежащим образом выполнял свои обязанности, беззащитно грабил и мошенничал, и страна, которой он управлял, терпела ущерб и опустошение, подобно горящим землям, к которым приблизилась колесница Фаэтона. И в конечном счете он был обречен на гибель, а старый правитель (Аполлон) клял судьбу и страдал из-за смерти сына. Близкую вербальную интерпретацию образа мы встречаем в изданиях А. Альчиато¹, где 56-ю эмблему «In temerarios» (Против безрассудных) с изображением падения Фаэтона дополняет подпись, в которой тот же дидактический смысл: «Так многие короли, которыми движет юношеское честолюбие, колесом судьбы возносятся к звездам. После великой катастрофы для рода человеческого и для них самих, они наконец расплачиваются за все свои преступления» (ил. 4).

Как в первом, так и во втором случае мы имеем дело со вполне светской трактовкой сюжета, которая, с одной стороны, может быть связана с гума-

¹ Например, в следующих изданиях: Emblemata Andrea Alciati. Lugduni: Gulielmum Ruillium, 1552. Санкт-Петербург, БАН; Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata. Paris: Hieronymum de Marnef et viduam Gulielmi Cavellat, 1583. Санкт-Петербург, РНБ.

нистическими идеями этого времени и процессом обмирщения культуры. С другой стороны, Тридентский собор и начало Контрреформации усилили и без того настороженное отношение церкви к сближению мифологических персонажей и Христа, Богоматери или святых. Подход к подобным литературным вольностям стал намного строже, что привело к тому, что, к примеру, сочинение Берсюира «*Ovidius moralisatus*» было внесено в Индекс запрещенных книг¹.

И для того, чтобы подтвердить параллель между Фаэтоном и Люцифером, необходимо обратиться к более ранним источникам. В частности, в анонимном сочинении «*Ovide moralisé*» сюжет о Фаэтоне интерпретируется следующим образом: «физический или буквальный смысл: Аполлон — это солнце, падение колесницы Фаэтона и пожар — причина пустынности регионов Эфиопии и Ливии. Исторический смысл: Фаэтон был бездарным астрономом, без конца публиковавшим свои книги. Это надоело Аполлону, и он их сжег, Фаэтон же бросился с горя со скалы. Моральный смысл: Фаэтон — Люцифер, наказанный за гордость, в то время как его сестры-Гелиады сохранили твердость духа и обратились в деревья. Анагогический смысл: Аполлон-Христос доверил апостолу Петру, то есть Папе Римскому, вести свою колесницу-Церковь, влекомую четырьмя лошадьми-евангелистами, к спасению. Если он ошибется, произойдет вселенская катастрофа»². Из текста понятно, что пара Фаэтон — Люцифер фигурировала в трактовках Овидия в начале XIV века. Оба они были наказаны за грех гордыни и самонадеянность.

Данная интерпретация, как нам кажется, могла повлиять и на изобразительную традицию. Тем более любопытно проследить на примере рукописей, главным образом, дидактического характера, как трансформировалась иконография и каковы истоки той схемы, которая в XVI веке стала широко использоваться как в эмблематических книгах, так и в изданиях Овидия. Подобные изображения встречаются в иллюстрированных Библиях, но особенно интересно «Зерцало человеческого спасения», о котором уже говорилось ранее. По словам М. А. Рогова, это «самое распространенное западноевропейское сочинение XIV—XV веков, которое сохранилась более чем в 400 рукописях, и 40 % из них иллюминированы»³. К тому же оно достаточно часто воспроизводилось и в инкунабульный период развития книги. Иллюстрации с Падением Люцифера и Грехопадением человека соотносятся с первыми двумя главами основной части произведения.

¹ *Seznec J.* La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance. Paris: Flammarion, 1980. P. 242.

² Перевод дан по: *Журбина А. В.* Судьба «Метаморфоз» Овидия во Франции на пороге Нового времени... С. 56.

³ *Рогов М. А.* Иконография «Зеркала человеческого спасения» в немецком и нидерландском искусстве XV века: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Российский гос. педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2022. С. 29.

Вплоть до XV века основной иконографической моделью оставался образец, где восставших ангелов изображали звероподобными, реже — человекоподобными существами, падающими в адскую пасть (уста адовы), причем композиция могла быть как вертикальной, так и горизонтальной. Сцену дополняли либо варианты ростового изображения Господа, сидящего на троне или радуге, либо полуфигурные образы с атрибутами власти. Примерами могут служить рукопись Зеркала первой половины XIV века, созданная в Баварии, или парижская версия 1370—1380-х годов¹. В XV веке все больше распространяется иконография с антропоморфным обликом Люцифера. Господь же все чаще предстает не в иератическом, статическом состоянии, а вовлеченным в происходящее: фигура разворачивается к падающим ангелам, меняется поза и жест. В раннепечатных книгах XV века присутствуют варианты и со звероподобными восставшими ангелами, и с человекоподобными, однако все больший акцент делается на падающего Люцифера. И как нам представляется, этот образец мог быть одним из источников иконографии Фаэтона, ставшей доминирующей и практически вытеснившей изображение с более развернутым повествованием в книгах второй половины XVI века². Именно такой вариант изображения использовался и для издания 1583 года.

Экземпляр «Метаморфоз» Овидия из собрания БАН является знаковым книжным памятником для XVI века. С одной стороны, он показывает то, какие изменения мог претерпевать классический текст в процессе его освоения новой эпохой и как христианская экзегетика расширила границы интерпретации античных сюжетов. И речь идет не только о переводах на народные языки или развернутых комментариях, но и о полном изъятии оригинала из книги, когда более поздние пересказы и истолкования заменяют подлинное сочинение. Все это не могло не повлиять и на изобразительную традицию, в связи с чем в период Ренессанса не только древние произведения искусства служили образцами для христианских сюжетов, но и христианская иконография использовалась для новой трактовки мифологических сцен. С другой стороны, зародившаяся в этот период эмблематика постепенно вытесняла нарративную иллюстрацию, заменяя ее моносценическим изображением, где композиция строится вокруг одного ключевого эпизода.

¹ *Speculum Humanae Salvationis*. Бавария, первая половина XIV века. Мюнхен, Баварская государственная библиотека; *Speculum Humanae Salvationis*. 1370—1380. Париж, Французская национальная библиотека.

² Имеются в виду изображения, в которых соседствуют в одном поле несколько разновременных сцен. Подобный подход встречается в издании 1513 года: *Ovidius Naso, Publius Metamorphoses Ovidii*. Venezia: Giovanni da Tridino, 1513. Мюнхен, Баварская государственная библиотека.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаспаров М. Л.* Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М.: Наука, 1975. С. 421–514.
2. *Грбавар А.* Император в византийском искусстве / Пер. с фр. Ю. Л. Грейдинга; авт. вступ. статьи Э. С. Смирнова. М.: Ладомир, 2000. 238 с.
3. *Журбина А. В.* Судьба «Метаморфоз» Овидия во Франции на пороге Нового времени (нач. XIV – сер. XVI в.): от аллегии к литературному переводу: Дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. М., 2010. 195 с.
4. *Махов А. Е.* Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.
5. *Овидий П. Н.* Метаморфозы / Пер. с лат. С. В. Шервинского. СПб.: Азбука, 2020. 400 с.
6. *Рогов М. А.* Иконография «Зеркала человеческого спасения» в немецком и нидерландском искусстве XV века: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Российский гос. педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2022. 257 с.
7. *Субботина О. В.* Гравюра «Триумф Богоматери» в парижском Часослове Жоффруа Тори 1531 года. Языческое шествие или христианский панегирик? // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. Вып. 5. С. 114–125.
8. *Субботина О. В.* Комбинаторика досок как значимый прием в издательской практике Иоганна Грюнингера 1490-х гг.: от «Комедий» Теренция к «Сочинениям» Горация // Новое искусствознание. 2022. № 3. С. 30–39.
9. *Bardon F.* Les «Métamorphose» d'Ovide et l'expression emblématique // Latomus. 1976. T. 35. P. 71–90.
10. *Brunet J.-C.* Manuel du libraire et de l'amateur de livre. T. IV. Paris: Librairie de Frimin Didot Frères, Fils et Co., 1860. 1476 col.
11. *Chaguinian C.* The Jeu d'Adame: a monastic or a secular play? // The Jeu d'Adame. Ms Tours 927 and the provenance of the play / Ed. by C. Chaguinian. Western Michigan University, 2017. P. 1–40.
12. *Duplessis G.* Essai bibliographique sur les différentes éditions des œuvres d'Ovide ornées de planches publiées aux XV et XVI siècles. Paris: L. Techener, 1889. 55 p.
13. *Maréchaux P. M.* Les métamorphoses de Phaëton: étude sur les illustrations d'un mythe à travers les éditions des «Métamorphoses» d'Ovide de 1484 à 1552 // Revue de l'Art. 1990. № 90. P. 88–103.
14. *Ovidi Nasonis P.* Metamorphoseon Libri XV. Lactanti Placidi qui dicitur narrationes fabularum ovidianarum / Ed. Hugo Magnus. Berlin: Apud Weidmannos, 1914. 766 p.
15. *Renouard Ph.* Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'Imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle. Paris: M. J. Minard Lettres modernes, 1965. 513 p.
16. *Seznec J.* La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance. Paris: Flammarion, 1980. 338 p.
17. *Sharratt P.* Bernard Salomon, illustrateur Lyonnais. Genève: Droz, 2005. 979 p.

Аннотация

Статья посвящена гравюрам латиноязычного экземпляра «Метаморфоз» Овидия (1583), хранящегося в Библиотеке Российской академии наук. Автором проанализированы не только причины отсутствия в книге текстов Овидия, но также истоки комментариев и подобной трактовки классического произведения, основанной на христианской экзегетической традиции. Из 178 гравюр наибольшее внимание уделено иконографическим особенностям трех ксилографий, иллюстрирующих миф о Фаэтоне.

Abstract

The article is focused on the engravings of the Latin copy of Ovid's *Metamorphoses* (1583) kept in the Library of the Russian Academy of Sciences. The author explores the reasons for the absence of Ovid's texts in the book, alongside the origins of comments and a similar interpretation of the classical work based on the Christian exegetical tradition. There are 178 engravings, but the greatest attention is paid to the iconographic features of three woodcuts illustrating the myth of Phaeton.

-
- ✓ *Ключевые слова:* Овидий, «Метаморфозы», гравюра, Фаэтон, Люцифер, иконография, книги эмблем, текст и образ.
 - ✓ *Keywords:* Ovid, *Metamorphoses*, engraving, Phaeton, Lucifer, iconography, books of emblems, text and image.

«Урок, который им из детства натвержён»: А. Грибоедов о франкомании в России (по тексту комедии «Горе от ума»)

СЕРЁГИНА НАТАЛЬЯ СЕМЁНОВНА

*Доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

SEREGINA NATALIA S.

*Doctor of Musicology,
Leading Researcher, Russian
Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: nseregina@mail.ru

«Французик из Бордо» — заметное лицо в комедии А. Грибоедова «Горе от ума», несмотря на то что он не появляется на сцене. «Зарисовка с натуры» его восторженного приема московскими барышнями предстает в монологе Чацкого «В той комнате нечаянная встреча...», с ироническими интонациями, передающими страхи и тревоги путешественника перед дальней дорогой к варварам, в Россию. Образ его развернут в виде взволнованного рассказа и сочувственных реплик окружающих.

Грибоедов в монологе Чацкого изображает эту театральную сценку в лицах, где подразумеваются ролевые интонации в исполнении, предполагающем артистизм, присущий этому персонажу:

Французик из Бордо, надсаживая грудь,
Собрал вокруг себя род веча,
И сказывал, как снаряжался в путь
В Россию, к варварам, со страхом и слезами;
Приехал и нашел, что ласкам нет конца;
Ни звука русского, ни русского лица
Не встретил: будто бы в отечестве, с друзьями;
Своя провинция. — Посмотришь, вечерком
Он чувствует себя здесь маленьким царьком;
Такой же толк у дам, такие же наряды...

Он рад, но мы не рады.
 Умолк. И тут со всех сторон
 Тоска, и оханье, и стон:
 Ах! Франция! Нет в мире лучше края! —
 Решили две княжны, сестрицы, повторяя
 урок, который им из детства натвержён.
 Куда деваться от княжон!¹

Исследователей давно интересовал литературный источник и наполнение этого эпизода и образа Французика из Бордо. Так, Ю. Тынянов видел в этом моменте пьесы вступление трагической темы в комическую: «Центр комедии — в комичности положения самого Чацкого, и здесь комичность является средством трагического, а комедия — видом трагедии. <...> Конец III действия совершенно менял трактовку комедии вообще и главного лица в ней, в частности. Горячий сатирический монолог Чацкого о „французике из Бордо“ является одним из идейных центров пьесы. Этот монолог обрывается следующим образом:

И в Петербурге, и в Москве,
 Кто недруг выписных лиц, вычур, слов кудрявых,
 В чьей, по несчастью, голове
 Пять, шесть найдётся мыслей здравых,
 И он осмелится их гласно объявлять,
 Глядь...
 (*Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старика разбре-
 лись к карточным столам*)»².

По словам С. А. Фомичева, «пристрастные суждения критиков об этом монологе порождены тем, что здесь высказаны мысли, так или иначе волновавшие русское общество на протяжении всего XIX века, — размышления о путях развития русской культуры, о ее взаимоотношениях с западной цивилизацией. Национальная программа, как она намечена в комедии „Горе от ума“, неотделима от контекста общеполитических взглядов Грибоедова. <...> Проповедь в защиту национальной культуры прямо звучит в монологе Чацкого „В той комнате незначущая встреча“»³. «„Горе от ума“ — это прежде

¹ *Грибоедов А. С.* Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Горе от ума. СПб.: Нотабене, 1995. С. 95.

² *Тынянов Ю. Н.* Сюжет «Горя от ума» // А. С. Грибоедов / Редкол.: П. И. Лебедев-Полянский (гл. ред.), и др. М.: Изд-во АН СССР, 1946. С. 172.

³ *Фомичев С. А.* Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий. Книга для учителя. М.: Просвещение, 1983. С. 157.

всего плод патриотических раздумий А. С. Грибоедова о судьбах России, о путях ее обновления и переустройства»¹.

Грибоедов, казалось бы, сам определил сатирическую направленность своей комедии словами Софьи, отражавшей насмешливые стрелы Чацкого в адрес упоминаемых им внесценических персонажей:

С о ф и я

Тонень на Москву. Что значит видеть свет!
Где ж лучше?

Ч а ц к и й

Где нас нет.

И взгляд Ф. Ф. Кокошкина, доносившего московским властям, что пьеса Грибоедова «есть прямой пасквиль на Москву»², едва ли не доминирует в восприятии публики, а иногда проявляется в современных театральных трактовках, которых не счесть³, а также в музыкальных претворениях. Среди них оперы М. Иванова (1910)⁴, Г. Банщикова (1984)⁵, Б. Грабовского (2017)⁶. Некоторые из постановочных версий выполнены в утрирован-

¹ Райхлина Е. Л. О патриотической составляющей в творчестве А. С. Грибоедова // А. С. Грибоедов: Русская и национальные литературы: Материалы международной научно-практической конференции 26–27 сентября 2015 г. / Глав. ред. Г. Р. Гаспарян. Ереван; Лусабац, 2015. С. 586–587.

² Цит. по: Краснов П. С. Несколько замечаний о музейной рукописи «Горя от ума» // Русская литература. 1974. № 3. С. 203. «Донос Кокошкина» был написан московскому генерал-губернатору, в котором сообщалось, что «„Горе от ума“ есть прямой пасквиль на Москву» (Русский архив. 1874. Кн. 1. № 6. Стб. 1562).

³ См.: Фельдман О. М. Судьбы «Горя от ума» на сцене // «Горе от ума» на русской и советской сцене: Свидетельства современников / Ред., сост. и авт. вступ. статьи О. М. Фельдман. М.: Искусство, 1987. С. 6–77; Колесникова С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» на сцене отечественного театра XX века: литературное произведение в театральном процессе: Дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Кубанский гос. университет. Краснодар, 2011.

⁴ См.: Иванов М. М. Горе от ума: [Комическая опера]. [1910] / На стихи А. С. Грибоедова. В нот.: Иванов М. М. «Горе от ума». Комическая опера: В 4-х действиях. Текст А. С. Грибоедова. Клавир. М.; СПб.: П. Юргенсон., б. г. 391 с. Премьера оперы состоялась 19 апреля 1910 года в Мариинском театре (Санкт-Петербург). Монолог Чацкого «Французик из Бордо» в сопровождении квартета гостей «Он сумасшедший» — с. 281–296 клавира.

⁵ См.: Холодова М. В. Музыкальный театр Г. И. Банщикова: жанрово-драматургические особенности произведений на сюжеты русской классической литературы: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Красноярская гос. академия музыки и театра. Красноярск, 2014; Авдеева М. М. Диалог как основа композиции и драматургии оперы Г. И. Банщикова «Горе от ума» // Musicus. 2018. № 3 (55). С. 56–64.

⁶ См.: Штраус О. «Горе от ума» на шесть лиц. В Мариинском театре прошла мировая премьера — опера Бориса Грабовского «Горе от ума». URL: <https://godliterature.ru/articles/2017/03/27/gore-ot-uma-na-shest-lic?ysclid=lkb7sgms2t242312667> (дата размещения: 27.03.2017).

но-гротескном стиле, вызывающем отрицательную реакцию публики и даже прессы¹. Но и они могут быть рассматриваемы в русле идей, высказанных в самом тексте комедии.

В данной работе сделаем еще одну попытку увидеть некоторые моменты исторического контекста, связанного с биографическими впечатлениями Грибоедова и с историей проблемы франкомании в России, обозначенной в его комедии.

В литературоведческой аналитике среди источников этого монолога Чацкого называют письма из Москвы в Нижний Новгород И. М. Муравьева-Апостола, имеющие текстуальные соприкосновения с образной системой пьесы: «Мне пришло на мысль, что я волшебным жезлом вдруг переносу сюда человека, путешествовавшего по всей Европе, кроме России; ставлю его посреди собрания, даю ему несколько минут осмотреться и вслушаться и потом спрашиваю его: где ты? — Он мне отвечает: кажется, в Бордо или в Марсели. — Почему же так? — „Вот почему: общий язык здесь, как я слышу, французской, — следовательно, я во Франции. — Судя по богатству и вкусу нарядов, по великолепной зале, должно бы мне заключить, что я в Париже, но выговор французского языка здесь не чистой: какая-то смесь, похожая на то, что я слышал в Провансе и на берегах Гаронны — следовательно, я не в столице Франции, а в каком-нибудь из главных ее городов; в котором именно, отгадать не могу“. — Вы ошибаетесь: здесь нет ни Провансалов, ни Гасконцев, а все русские: вы — в Москве!»²

¹ Примеры: Реж. Р. Виктюк. «Бал сумасшедших» по «Горе от ума» А. Грибоедова. Мюзикл. Либретто соств.; для солистов, хора и симф. орк. О. Фельзера. Театр музыкальной комедии, Минск. 1979 год. См.: *Андреева Ю.* «Барон Мюнхгаузен режиссуры»: вспоминаем Романа Виктюка и его спектакль «Горе от ума» в Государственном театре музыкальной комедии БССР // Беларусь сегодня. 2020. 26 нояб.

Реж. Римас Туминас в «Современнике» (Москва, 2007). См.: *Шендерова А.* Едкий дым отечества. // Коммерсант. 2007. 11 дек.; Алпатова И. Начала русского облома // Культура. 2007. 13 дек.; *Токарева М.* Грибоедов пошёл на дрова // Московские новости. 2007. 14 дек.; *Фукс О.* Карету нам, карету! // Вечерняя Москва. 2007. 14 дек.; *Архангельский А.* Начали тут: Чацкий и компания глазами сегодняшнего российского обывателя // Огонек. 2007. 17 дек.

«Чаадский». Опера—Зеркало Александра Маноцкова. Либретто: Александр Маноцков и Павел Каплевич (Москва, Геликон-опера, 2017). См.: *Бабалова М.* Счастье от глупости // Новая газета. 2017. 7 июня; *Поспелов П.* Судный день и немая Россия // Ведомости. 2017. 6 июня.

Муравьева И. Апология Грибоедова. Кирилл Серебренников представил в Геликон-опере «Чаадского» Александра Маноцкова // Российская газета. 2017. 4 июня; Аксенова Г. России бедные сыны. «ЧаАДский в «Геликон-опере». URL: <https://starkino.livejournal.com/34608.html?ysclid=lkb878vfcn676659107> (дата размещения: 03.06.2017); *Пьявко В.* Опера А. Маноцкова «Чаадский» в театре «Геликон-опера». URL: <https://www.facebook.com/vladislav.pjavko.9/posts/1235020949939643?pnref=story>; *Орлов И.* Опера А. Маноцкова «Чаадский» в театре «Геликон-опера». URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1892473344160453&id=100001934181220 (дата размещения: 21.04.2018).

² См.: *Грибоедов А. С.* Горе от ума. / Изд. подгот. Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1987. С. 465; *Муравьев-Апостол И. М.* Письма из Москвы в Нижний Новгород / Изд. подгот. В. А. Кошелев. СПб.: Наука, 2002. С. 61–62 (И. М. Муравьев-Апостол // Сын Отечества. 1814. Ч. XII. № 7. С. 25).

В комментариях А. Гришунина к «Горю от ума» эта тема рассматривается еще и в контексте другого источника: «Образ „французика из Бордо“, возможно, подсказан следующим сатирическим „известием“ журнала Н. И. Новикова „Трутень“: „На сих днях в здешний порт прибыл из Бурдо корабль: на нем, кроме самых модных товаров, привезены 24 француза, сказывающие о себе, что они все бароны, шевалье, маркизы и графы. <...> Многие из них в превеликой жили ссоре с парижской полициею... и ради того приехали они сюда, и намерены вступить в должности учителей и гофмейстеров молодых благородных людей. <...> Любезные сограждане, спешите нанимать сих чужестранцев для воспитания ваших детей! Поручайте немедленно будущую подпору государства сим побродягам и думайте, что вы исполнили долг родительский, когда наняли в учителя французов, не узнав прежде ни знания их, ни поведения» (Трутень. 1769. Л. XVI. 11 августа)»¹.

Действительно, тексты пьесы Грибоедова созвучны приведенным литературным источникам. Но монолог Чацкого мог быть списан и с натуры, о чем свидетельствует примечательная личностная ремарка, слегка вуалирующая авторский, грибоедовский подтекст: «Вот случай вам со мною». Слова, произносимые Чацким от первого лица, могут быть осмыслены как авторская ремарка самого Грибоедова:

Вот случай вам со мною, он не новый;
Москва и Петербург — во всей России то,
Что человек из города Бордо,
Лишь рот открыл, имеет счастье
Во всех княжон вселять участие...

Начало монолога Чацкого связано с предшествующей репликой Софьи как развернутый ответ на ее вопрос:

С о ф и я
(Чацкому).
Скажите, что вас так гневит?

Ч а ц к и й
В той комнате незначаящая встреча:
Французик из Бордо, надсаживая грудь,
Собрал вокруг себя род веч...

Образ «французика из Бордо» вписывается в ряд эпизодов, где Грибоедов осуждает моменты франкомании, распространяющейся в ту эпоху в России.

¹ См.: *Гришунин А. Л.* Комментарии // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Горю от ума. СПб.: Нотабене, 1995. С. 336—337.

Фамусов в 1-м действии говорит о французском влиянии на нравы москвичей и его дочери Софьи:

А всё Кузнецкий мост, и вечные французы,
Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:
Губители карманов и сердец!
Когда избавит нас Творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!
И книжных и бисквитных лавок!

В диалоге Чацкого с Софьей также звучит ирония по поводу проникновения франкомании в генеалогию и язык русской аристократии:

Чацкий
А Гильоме, француз, подбитый ветерком?
Он не женат еще?

Софья
На ком?

Чацкий
Хоть на какой-нибудь княгине
Пульхерии Андревне, например?

Софья
Танцмейстер! можно ли!

Чацкий
Что ж, он и кавалер.
От нас потребуют с именем быть и в чине,
А Гильоме!.. — Здесь нынче тон каков
На съездах, на больших, по праздникам приходским?
Господствует еще смешенье языков:
Французского с нижегородским?

О неразборчивом московском хлебосольстве не то с неодобрением, не то с бахвальством высказывается Фамусов:

Дверь отперта для званых и незваных,
Особенно из иностранных;
Хоть честный человек, хоть нет,
Для нас равнёхонько про всех готов обед...

Персонификация темы франкомании в пьесе связана с намерением автора заострить ее на примере какого-то конкретного случая, которых в жизни немало.

Можно предположить, что прототип «человека из города Бордо» — отнюдь не всякий француз из приехавших в Россию, и не любой из побродяг, прибывших на корабле из «Бурдо» (образ, который применил автор из журнала «Трутенъ» в 1769 году и сам Грибоедов в монологе Фамусова из 1-го действия):

Берем же побродяг, и в дом и по билетам,
Чтоб наших дочерей всему учить, всему —
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!
Как будто в жены их готовим скоморохам.

Но возможно, этот «человек из города Бордо» — человек особый, окруженный ореолом успеха и достойный восторгов «со всех сторон», и тогда это не тот урок, который из детства натвержён: «Ах! Франция! Нет в мире лучше края!»

Обратимся к биографии Грибоедова.

...На фоне событий Ирано-турецкой войны 1821—1823 годов Александр Сергеевич Грибоедов, служивший секретарем русской дипломатической миссии в Персии, при содействии командующего боевыми действиями на Кавказе генерала А. П. Ермолова, в феврале 1823 года получает отпуск и едет в Петербург, через Москву. С театра военных действий он оказался в центре безмятежной московской театральной жизни, озабоченной устройством артистических бенефисов и балов. Это был контраст!

«...Он возвратился и попал, как Чацкий, с корабля на бал».

Москва была занята подготовкой Торжественного спектакля на открытие нового здания Большого театра (которому в 2024 году будет 200 лет)¹. Театральной дирекцией осенью 1823 года были приглашены известные европейские артисты — композитор, гитарист, педагог Фердинанд Сор² и его юная супруга, балетная танцовщица Фелицата Гюлень (1804—1874). С ними был родственник Фелицаты по отцу, тридцатипятилетний танцовщик Жозеф Ришар (1788—1867). Композитор через какое-то время (около 1828 года) покинул Москву и снискал славу в европейских музыкальных кругах. Ф. Гюлень и Ж. Ришар остались в Москве до конца своих дней и внесли существенный вклад в историю русского балета.

Приезд французских танцовщиков в Россию отмечен в материалах объемной научной биографии Грибоедова Н. Тарховой: «6 ноября 1823 г. в Москву приехали французские танцовщики Ж. Ришар и Ф. Гюльен Сор, соли-

¹ См.: *Питалев И.* Хронология реконструкции Большого театра. Справка. URL: <https://gia.ru/20111027/472605523.html?ysclid=lkb8q57obg736345547> (дата размещения: 27.10.2011).

² См.: *Николаев А. А.* Творчество Фернандо Сора в контексте российско-европейских культурных связей 20-х годов XIX века: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2022.

сты Парижской королевской академии музыки. Их дебют вызвал большой ажиотаж. Грибоедов несомненно бывал на многих их спектаклях»¹.

В Москве он встречался с Алябьевым, Вяземским, Верстовским, В. Ф. Одоевским. Вместе с В. К. Кюхельбекером и В. Ф. Одоевским участвовал в издании журнала «Мнемозина»². По просьбе директора московской императорской труппы Ф. Ф. Кокошкина к бенефису М. Д. Львовой-Синецкой он сочинял вместе с П. Вяземским комическую оперу-водевиль «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом»³, продумывая текстовую, стихотворную и вместе с А. Верстовским — музыкальную ткань произведения. Опера была поставлена в Москве 24 января 1824 года в театре на Моховой⁴. Впитывая подробности московской жизни, он заканчивал свою комедию «Горе от ума»,

В связи с темой открытия Большого театра Грибоедов пишет стихотворение «Отрывок из Гёте. „Пролог в театре“ („Vorspiel auf dem Theater“) „Фауст“, И. В. Гёте»⁵ и набрасывает два стихотворных сценария: эпической драмы на тему Отечественной войны 1812 года⁶ и о Ломоносове — «Юность вещего», в двух актах, по воспоминаниям С. Н. Бегичева — «для открытия нового театра в Москве»⁷. По масштабу исторической концепции исследователи

¹ Летопись жизни и творчества Александра Сергеевича Грибоедова. 1790—1829 / Сост. Н. А. Тархова. М.: Минувшее, 2017. С. 188.

² См.: Гусев Н. В. Одоевский и альманашный тип издания в России 1820—1840-х годов // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2012. № 2. С. 41—53.

³ Верстовский А. Н. Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом. Опера-водевиль в одном действии. Текст А. Грибоедова и П. Вяземского / Лит. ред. Н. Пиксанова; вступ. статьи Н. Пиксанова и А. Войновой. М.; Л.: Музгиз, 1949; Фомичев С. А. «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» // Фомичев С. А. Грибоедов. Энциклопедия. СПб.: Нестор-История, 2007. С. 214—217.

⁴ См.: Летопись жизни и творчества Александра Сергеевича Грибоедова. С. 176—203.

⁵ См.: Аблогина Е. В. Немецкие Vernunft, Verstand и русский ум: перевод «Пролога в театре» И. В. Гете как «Центральное эстетическое высказывание Грибоедова» // Имагология и компаративистика. 2015. № 2 (4). С. 111—120.

⁶ Грибоедов А. С. <1812 год> <План драмы> // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Драматические сочинения, стихотворения, статьи, путевые заметки. СПб.: Нотабене, 1999. С. 201—204.

⁷ Грибоедов А. С. Юность вещего // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. С. 157. «С этим заказом связан, как мы полагаем, вольный перевод „Пролога в театре“ из Гёте, который Грибоедов назвал „Отрывок из Гёте“. Возможно, что, не удовлетворяясь сюжетом из жизни Ломоносова, Грибоедов решил найти нужные ему темы и образы в „Прологе в театре“ Гёте и быстро переводит его вместо „Юности вещего“. Однако Кокошкин не соглашается с такой заменой... и он заказывает пролог Дмитриеву. Но возможен и другой ход событий. Грибоедов уезжает летом 1824 г. в Петербург и не сдает вовремя обещанную работу, тогда Кокошкин заказывает пролог Дмитриеву. Разозлившийся Грибоедов переводит „Пролог в театре“, высмеивая в образе Директора самого Кокошкина» (Строгонов М. В. О «человековедении» как методе истории литературы. К литературным отношениям Грибоедова и Пушкина // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. 2016. № 2. С. 32).

ставят их в ряд с пушкинским «Борисом Годуновым»¹. Пролог Грибоедова построен на образах народной войны 1812 года и Ломоносова как символа народных идей в искусстве, новым прибежищем которых должен стать новый Большой театр.

Планы Грибоедова не были реализованы. Сотрудничество Грибоедова и Кокошкина было расстроено. Кокошкин, первоначально предложивший написать пролог Грибоедову, не сочувствовал грибоедовским эпическим замыслам, а после чтения «Горя от ума»² занял враждебную к пьесе позицию и даже сообщил генерал-губернатору Д. В. Голицыну, что Грибоедов «на всю Москву написал пасквиль»³. «Отказал ли Кокошкин Грибоедову или Грибоедов сам решил прервать работу над пьесой, постановка которой оказалась невозможной, — остается неизвестным»⁴. Во всяком случае, Грибоедов 29 мая внезапно уезжает из Москвы, не сказавшись друзьям⁵, и в Петербурге уже 2 июня, в гостинице Демута, дорабатывает текст и вписывает новый финал («стихи искрами посыпались, в самый день моего приезда»)⁶, где Чацкий восклицал:

Вон из Москвы! сюда я больше не ездук!
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!..

А в Москве вскоре был готов уже другой поэтический пролог на открытие Большого театра, выражавший классицистскую идею Торжества муз, автором которого стал поэт М. А. Дмитриев (1796—1866)⁷. Этот спектакль стал вехой в истории Большого театра. Но нельзя забывать, что к этой истории причастен Александр Грибоедов, участвовавший в подготовке Торжественного спектакля целым рядом драматургических замыслов.

¹ См.: *Эйхенбаум Б. М.* Черты летописного стиля в литературе XIX в. // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XIV / Отв. ред. В. И. Малышев. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 546.

² См.: *Вильк Е. А.* Опыт реконструкции и место в литературно-творческом процессе «Юности вещего» Грибоедова // Проблемы творчества А. С. Грибоедова / Отв. ред. С. А. Фомичев. Смоленск: Траст—Имаком, 1994. С. 156.

³ *Фомичев С. А.* Горе от ума в прижизненной критике // Фомичев С. А. Грибоедов. Энциклопедия. СПб.: Нестор-История, 2007. С. 137.

⁴ *Вильк Е. А.* Опыт реконструкции и место в литературно-творческом процессе «Юности вещего» Грибоедова. С. 156.

⁵ Летопись жизни и творчества Александра Сергеевича Грибоедова. С. 204.

⁶ *Вильк Е. А.* Опыт реконструкции и место в литературно-творческом процессе «Юности вещего» Грибоедова. С. 145—162.

⁷ Торжество муз. Пролог на открытие императорского Московского театра. Сочинение М. А. Дмитриева. Музыка: гимна с принадлежащим к нему хором А. Н. Верстовского; первого и последнего хора А. А. Алябьева. М.: В тип. А. Семена, 1824. 27 с.

И еще один мотив, раздраживший Грибоедова, — восторженный прием московской театральной элитой французских артистов, приглашенных специально к торжеству открытия нового здания Большого театра.

Грибоедов был связан с театральной жизнью Москвы не только как зритель, но замыслами, как ее участник, автор целого ряда театральных текстов, включая поставленную оперу и проекты новой постановки; постоянно вращался в дирекции театра. И трудно предположить, что он не был свидетелем приема в Москве семейства французских артистов, выступавших с большим успехом и так же, как он, участвовавших в подготовке того же спектакля.

Об этом можно догадываться по монологу Чацкого «В той комнате незначущая встреча...», где эти моменты оказались запечатленными. Что, если это и композитор Ф. Сор, и танцовщик Жозеф Ришар, приглашенные в Москву для подготовки торжественного спектакля на открытие нового здания Большого театра, окруженные ореолом славы и уже показавшие свое мастерство на московской сцене? Тогда восторженный прием, описанный в монологе Чацкого, вполне оправдан и представляет зарисовку реального события. В этом ракурсе монолог Чацкого приобретает значение документального свидетельства Грибоедова о приезде в Россию артистов французского балета¹.

Известно много раз отмеченное стремление Грибоедова «как можно точнее и достовернее узнать московскую жизнь»² и намерение построить характеры персонажей с опорой на конкретные прототипы, безошибочно узнаваемые современниками «верные портреты московских оригиналов»³. По воспоминаниям Е. П. Соковниной, «в эту зиму Грибоедов продолжал отделывать свою комедию „Горе от ума“ и, чтобы вернее схватить все оттенки московского общества, ездил на обеды и балы, до которых никогда не был охотник, а затем уединялся по целым дням в своем кабинете»⁴. По словам И. Гончарова, «и общее и детали, все это не сочинено, а так целиком взято из московских гостиных и перенесено в книгу и на сцену, со всей теплотой и со всем „особым отпечатком“ Москвы»⁵.

¹ См.: *Серегина Н. С.* «Французик из Бордо». Атрибуция имени и судьбы французского балетмейстера Жозефа Ришара в России, прототипа внесценического персонажа комедии «Горе от ума» // Балет в музыкальном театре: история и современность: Тезисы Международной научной конференции, 21–25 ноября 2022 г. / Ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2022. С. 217.

² *Пиксанов Н. К.* Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» // *Грибоедов А. С.* Горе от ума. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1987. С. 280–387.

³ Остафьевский архив. Т. 3. Переписка П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1824–1836. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1899. С. 123.

⁴ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников // Ред. и предисл. Н. К. Пиксанова; примеч. И. С. Зильберштейна. М.: Федерация, 1929. С. 18.

⁵ *Гончаров И. А.* «Милльон терзаний»: (Критический этюд) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. М.: ГИХЛ, 1955. С. 10.

Грибоедов стал свидетелем первых успехов на русской сцене, но не мог знать о дальнейшей судьбе артистов, прибывших из Бордо, — основного центра французского балетного искусства.

В тексте видится два снижения — уменьшительно-уничижительное «Французик» и указание на провинциальность француза, чествуемого в России, — не Париж, какое-то Бордо, «своя провинция». И вся сценка с «ахами» о Франции и преувеличенными восторгами в адрес неизвестного лица составляет художественное предвосхищение гоголевского Хлестакова.

Но Бордо не был провинцией. Там уже был знаменитый Большой театр, открытый в 1780 году. Именно на его сцене работал Ж. Доберваль, создатель балетной комедии нового типа («Тщетная предосторожность», 1789), позднее здесь танцевал молодой Мариус Петипа, связавший свою судьбу с русским балетом¹. С ореолом балета Бордо связаны и прибывшие гастролеры — Ж. Ришар и Ф. Гюллень-Сор. Контекст их судеб представляет интерес как в трактовке сценического действия комедии Грибоедова, так и со стороны ряда подробностей из истории балета. Оба связали свою жизнь с Россией. Помимо блистательных выступлений на московской сцене в 1823 году, оба оказались связанными всей дальнейшей жизнью с русской культурой. Жозеф Ришар в России женился на танцовщице Дарье Лопухиной (1806—1855, в замужестве Ришар), стал отцом ее дочери, артистки балета Зинаиды Ришар, в замужестве Мерант², и приобрел русское имя. Москвичи называли его Осип Яковлевич.

Гюллень-Сор поставила балет на музыку Сора «Сандрильона» по сюжету известной сказки о Золушке, исполненный в день открытия московского Большого театра, 6 (18) января 1825 года, вторым отделением после специально поставленного спектакля-пролога, где Гюллень-Сор исполняла роль музы Терпсихоры, она же поставила все танцы ко всему представлению в целом. Сведения о репертуаре Ф. Гюллень в России свидетельствуют об интенсивном включении танцовщицы в русский театральный репертуар. Известно ее участие в характерных русских танцах дивертисмента «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» с музыкой Степана Давыдова³ в 1828 году на сцене Большого театра Москвы⁴.

¹ См.: *Горина Т. Н.* Мариус Петипа в Санкт-Петербурге // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. С. 6—18.

² *Зинаида Мерант, урождённая Ришар* (Zina Richard, Zina Mérante; 1832—1890) — артистка балета и педагог. Супруга балетмейстера Луи Меранта. См.: *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.: Искусство, 1963.

³ См.: *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. 127—128; *Федоровская Л. А.* Композитор Степан Давыдов. Л.: Музыка, 1977; *Келдыш Ю. В. С. И. Давыдов* // История русской музыки: В 10 т. Т. 4 (1800—1825). М.: Музыка, 1986. С. 145—167; *Порфирьева А. Л.* Давыдов // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1 — XVIII в. Кн. 1: А—И. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 1996. С. 288—290.

⁴ См.: *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера / Публ. и вступ. слово Ю. И. Слонимского. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 72.

Д. С. Лопухина и Ж. Ришар танцевали главные роли в балете «Тщетная предосторожность». Среди исполненных Жозефом Ришаром в России балетных партий: Принц в балете «Сандрильона» на музыку Ф. Сора; Ясон — «Ясон и Медея» — балет в двух актах композитора Ж.-Ж. Родольфа, поставленный Ж.-Ж. Новерром в 1763 году; Колен — «Тщетная предосторожность», когда постановка была перенесена в Большой театр 25 июня 1827 года; Граф Рагоцкий — «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники», в Москве, где главную партию графа Рагоцкого исполнил А. Глушковский, а затем Ж. Ришар.

С именем Ришара связаны «Пушкинские» балеты: Ростислав в балете «Кавказский пленник, или Тень невесты» на музыку К. Кавоса¹; Вахан — «Чёрная шаль, или Наказанная неверность» (1831)². Он был не только исполнителем, но и постановщиком: поставил балет «Нина, или Сумасшедшая от любви» для Д. С. Ришар (Лопухиной), исполнившей главную партию (1831).

Особого запоминания требует деяние Ришара исторического значения — в 1846 году он поставил танцы в московской премьере оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки³, тогда как в петербургской премьере 1842 года танцы в опере «Руслан и Людмила» поставил французский балетмейстер Антуан Титюс, или Тетюс⁴.

Пресса писала о больших гонорарах французских танцовщиков, соответствующих, впрочем, как отмечалось, их профессионализму и самоотверженному служению⁵. «Жозеф Ришард получал 18 000 рублей в год, Фелицата — 8000 рублей. Для сравнения, следующий русский „дансер“, как написано в ведомости, Адам Глушковский имел 4000 руб., а самая высокооплачиваемая балерина Татьяна Глушковская — 2500 руб.»⁶. Как видим, французские танцовщики прожили достойную творческую жизнь в России, став частью ее истории.

¹ См.: Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии // Пушкин: исследования и материалы. Т. 5: Пушкин и русская культура / Редкол.: Б. С. Мейлах (отв. ред.). Л.: Наука, 1967. С. 255–277; Смирнова Н. Р. Русская школа классического танца: период становления: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Российская академия театрального искусства. М., 2005; Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970; Ведерникова М. А. «Балетная пушкиниана» на отечественной сцене // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 10 (24): В 2-х ч. Ч. I. С. 63–65.

² «Чёрная шаль, или Наказанная неверность» // Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 574.

³ Красовская В. М. История русского балета. СПб.: Планета музыки, 2008. С. 109.

⁴ Там же. С. 83.

⁵ См.: Петров О. А. Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. С. 94.

⁶ Николаев А. А. Творчество Фернандо Сора в контексте российско-европейских культурных связей 20-х годов XIX века. С. 69.

Образ «Французика из Бордо» остался на страницах комедии Грибоедова, который при кратком знакомстве не мог угадать судьбу данного иностранного артиста, но оказался прозорливым в определении черты ментальности русской элиты — «жалкой тошноты по стороне чужой»:

Я одаль воссылал желанья
Смиренные, однако вслух,
Чтоб истребил Господь нечистый этот дух
Пустого, рабского, слепого подражання;
Чтоб искру заронил он в ком-нибудь с душой,
Кто мог бы словом и примером
Нас удержать, как крепкою вожжой,
От жалкой тошноты по стороне чужой.
Пускай меня отъявят старове́ром,
Но хуже для меня наш Север во сто крат
С тех пор, как отдал всё в обмен на новый лад —
И нравы, и язык, и старину святу́ю,
И величавую одежду на другую
По шутовскому образцу..

В контексте исторических проблем русской жизни гениальный творец лучшей русской пьесы в стихах был прозорлив в раскрытии процессов вестернизации элиты России от Петра Первого и Петра Чаадаева вплоть до наших дней¹:

Ах! если рождены мы всё перенимать,
Хоть у китайцев бы нам несколько занять
Премудрого у них незнания иноземцев.

¹ См.: *Беннетт Н. Д.* Франкофония в контексте мировой культуры: Дис. ... кандидата философских наук: 24.00.01 / Московский гос. лингвистический ун-т. М., 2001; *Шанская Т. А.* Восприятие французской культуры русским дворянством (первая четверть XIX века: Дис. ... кандидата исторических наук: 07.00.02 / Казанский гос. ун-т. Казань, 2001; *Гусева Н.* Когда Россия говорила по-французски // «Париж — Санкт-Петербург. 1800—1830. Когда Россия говорила по-французски...»: Каталог выставки / Ред. Г. Вилинбахов, Н. Золотова. М.: Интеррос, 2003. С. 30—33; *Орлов А. А.* Галломания в России (конец XVIII — начало XIX в.) // Франция и Россия в начале XIX столетия. Просвещение. Культура. Общество: Сообщения и доклады участников российско-французского colloquium, организованного Государственным Историческим музеем, Музеем Армии и Фондом Наполеона (Франция) в рамках международной юбилейной программы «Аустерлиц» (2001—2005) / Сост. В. М. Безотосный, отв. ред. Т. Г. Игумнова. М.: ГИМ, 2004. С. 20—29; *Загряжская Т. Ю.* Следы Франции в России // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. № 4. С. 29—42; *Нагорнов В. А.* «Мягкая сила» по-французски // Вестник Международных организаций. 2014. Т. 9. № 2. С. 167—189; *Налетова Д. В.* История зарождения франкофонии как общественного движения в защиту французского языка и французской культуры (1880—1950-е гг.) // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2018. № 2 (46). С. 145—154; Европейская культура в русском тезаурусе: Энциклопедические очерки. Т. 3 / Под общей ред. В. А. Лукова. М.: Изд-во Московского гуманитарного ун-та, 2018. 541 с.

Так, от частного случая — сцены собирающегося в Россию, к варварам француза из Бордо — Грибоедов устами Чацкого выходит на высокий уровень исторических предупреждений:

Воскреснем ли когда от чужевластья мод?
 Чтоб умный, бодрый наш народ
 Хотя по языку нас не считал за немцев.

Заявивший о важных вопросах национального бытия, Чацкий осмеян и оставлен всеми:

Вообразите, тут у всех
 На мой же счёт поднялся смех.
 «Сударыня! Ха! ха! ха! ха! прекрасно!
 Сударыня! Ха! ха! ха! ха! ужасно!!» —
 Я, рассердясь и жизнь кляня,
 Готовил им ответ громовый;
 Но все оставили меня. <...>

(Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам.)

Ироничный образ «Французика из Бордо» становится знаковым в монологе Чацкого через снижение образа к символу опасной исторической тенденции, с течением времени варьирующейся и меняющей направленность¹. Образ из категории комического здесь трансформируется в категорию трагического, что отмечено было Тыняновым в цитируемой выше статье. Трагический тон русских комедий отмечен А. Блоком: «Трагические же прозрения Грибоедова и Гоголя остались: будущим русским поколениям придется возвращаться к ним; их конем не объехать. Будущим поколениям надлежит глубже задуматься и проникнуть в источник их художественного волнения, переходив-

¹ См.: *Чередишченко Т. В.* Кризис общества — кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М.: Музыка, 1985; *Литвинов С. В.* Англомания в России как социокультурное явление, последняя треть XVIII — середина XIX вв.: Дис. ... кандидата культурологических наук: 24.00.02 / МГУ. М., 1998. 210 с.; *Ферцев А. В.* Феномен англомании в России XVI — первой половины XIX вв.: культурологический аспект. Дис. ... кандидата философских наук: 24.00.01 / Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева. Саранск, 2004; *Иванов А. А.* «Германофильство» русских правых накануне и во время Первой мировой войны: мифы и факты // Вестник Российского университета кооперации. 2009. № 1. С. 202—212; *Дягилева И. Б.* Сколько шагов от любви до ненависти? (к истории образования сложных слов в русском языке XIX века) // Мир русского слова. 2010. № 1. С. 41—50; *Шульгин В.* Чужие флаги на наших башнях // Литературная газета. 2016. 24 марта; *Самсонов А.* Пятая колонна в России. Вестернизация элиты и интеллигенции // Военное обозрение. 2021. 20 авг. URL: <https://topwar.ru/186062-rjataja-kolonna-v-rossii.html?ysclid=ljrpktkk7o675017959> (дата размещения: 20.08.2021).

шего так часто в безумную тревогу»¹. О том, что «тревога Грибоедова была не безосновательна»², говорит исследователь его творчества С. А. Фомичев.

Грибоедов тревожился не только как писатель. Александр Грибоедов — единственный русский писатель, чья служебная деятельность оставила в истории России след не меньший, чем литературное творчество. Его дипломатической службе и заслугам на этом поприще посвящено несколько монографий³. Он был государственный деятель, мысливший исторически, владевший историко-политической информацией современности и видевший в самой действительности черты, чреватые негативными историческими итогами.

«Ответ громовый» на вопросы своего времени, грозящие трагическими последствиями, был задуман Грибоедовым как предупреждение о будущем, но не прозвучал на балу у Фамусова (все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись...) и не был осознан в должной мере в последующие времена, но оказалось, что и спустя 200 лет он актуален⁴. В ретроспективе двухсот прошедших лет случились многие события и процессы, заставляющие нас задуматься, о чем он нам тогда говорил, — не только в тексте комедии, но трагедией и подвигом своей судьбы.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников // Ред. и предисл. Н. К. Пиксанова; примеч. И. С. Зильберштейна. М.: Федерация, 1929. 342 с.
2. *Аблогина Е. В.* Немецкие Vernunft, Verstand и русский ум: перевод «Пролога в театре» И. В. Гете как «Центральное эстетическое высказывание Грибоедова» // *Имагология и компаративистика*. 2015. № 2 (4). С. 111–120.
3. *Авдеева М. М.* Диалог как основа композиции и драматургии оперы Г. И. Банщикова «Горе от ума» // *Musicus*. 2018. № 3 (55). С. 56–64.
4. *Аллатова И.* Начала русского облома // *Культура*. 2007. 13 дек.
5. *Андреева Ю.* «Барон Мюнхгаузен режиссуры»: вспоминаем Романа Виктюка и его спектакль «Горе от ума» в Государственном театре музыкальной комедии БССР // *Беларусь сегодня*. 2020. 26 нояб.

¹ *Блок А. А.* Размышления о скудости нашего репертуара. 2 июня — 29 августа 1918 // *Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М.; Л.: Художественная литература, 1962. С. 290.*

² *Фомичев С. А.* Национальное своеобразие «Горя от ума» // *Русская литература*. 1969. № 2. С. 57.

³ См.: *Ранчин А.* «Служить бы рад, прислуживаться тошно». Дипломатическая деятельность Александра Грибоедова и осмысление государственной службы в комедии «Горе от ума» // *Государственная служба*. 2014. № 2 (88). С. 75–82; *Шостакович С. В.* Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова. М.: Изд-во соц.-эконом. лит., 1960; *Ларин А. Б.* Туркманчайский мирный договор и формирование новой линии российской политики в Иране // *Вестник Самарского государственного университета*. 2014. № 5 (116). С. 56–60.

⁴ См.: *Малашенко А.* Горе от чего... Об удивительной актуальности чацко-фамусовских времен, или О государственности тогда и сейчас // *Независимая газета*. 2015. 21 апр. URL: https://www.ng.ru/style/2015-04-21/16_grief.html?ysclid=ljrpbdhh36270286950 (дата размещения 21.04.2015).

6. *Архангельский А.* Начадили тут: Чацкий и компания глазами сегодняшнего российского обывателя // Огонек. 2007. 17 дек.
7. *Бабалова М.* Счастье от глудости // Новая газета. 2017. 7 июня.
8. *Беннетт Н. Д.* Франкофония в контексте мировой культуры: Дис. ... кандидата философских наук: 24.00.01 / Московский гос. лингвистический ун-т. М., 2001. 164 с.
9. *Блок А. А.* Размышления о скудости нашего репертуара. 2 июня — 29 августа 1918 // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М.; Л.: Художественная литература, 1962. С. 290.
10. *Ведерникова М. А.* «Балетная пушкиниана» на отечественной сцене // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 10 (24): В 2-х ч. Ч. I. С. 63—65.
11. *Верстовский А. Н.* Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом. Опера-водевиль в одном действии. Текст А. Грибоедова и П. Вяземского / Лит. ред. Н. Пиксанова; вступ. статьи Н. Пиксанова и А. Войновой. М.; Л.: Музгиз, 1949. 159 с.
12. *Вильк Е. А.* Опыт реконструкции и место в литературно-творческом процессе «Юности вещиго» Грибоедова // Проблемы творчества А. С. Грибоедова / Отв. ред. С. А. Фомичев. Смоленск: Траст—Имаком, 1994. С. 145—162.
13. *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера / Публ. и вступ. слово Ю. И. Слонимского. М.; Л.: Искусство, 1940. 246 с.
14. *Гончаров И. А.* «Милльон терзаний»: (Критический этюд) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. М.: ГИХЛ, 1955. С. 7—40.
15. *Горина Т. Н.* Мариус Петипа в Санкт-Петербурге // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. С. 6—18.
16. *Грибоедов А. С.* Горе от ума. / Изд. подгот. Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1987. 478 с. (Литературные памятники).
17. *Грибоедов А. С.* Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Горе от ума. СПб.: Нотабене, 1995. 351 с.
18. *Грибоедов А. С.* <1812 год> <План драмы> // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Драматические сочинения, стихотворения, статьи, путевые заметки. СПб.: Нотабене, 1999. С. 201—204.
19. *Грибоедов А. С.* Юность вещиго // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Драматические сочинения, стихотворения, статьи, путевые заметки. СПб.: Нотабене, 1999. С. 157.
20. *Гришунин А. Л.* Комментарии // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Горе от ума. СПб.: Нотабене, 1995. С. 257—346.
21. *Гусев Н. В.* Одоевский и альманашный тип издания в России 1820—1840-х годов // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2012. № 2. С. 41—53.
22. *Гусева Н.* Когда Россия говорила по-французски // «Париж — Санкт-Петербург. 1800—1830. Когда Россия говорила по-французски...»: Каталог выставки / Ред. Г. Вилинбахов, Н. Золотова. М.: Интеррос, 2003. С. 30—33.
23. *Дягилева И. Б.* Сколько шагов от любви до ненависти? (к истории образования сложных слов в русском языке XIX века) // Мир русского слова. 2010. № 1. С. 41—50.
24. Европейская культура в русском тезаурусе: Энциклопедические очерки. Т. 3 / Под общей ред. В. А. Лукова. М.: Изд-во Московского гуманитарного ун-та, 2018. 541 с.
25. *Загряжкина Т. Ю.* Следы Франции в России // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. № 4. С. 29—42.
26. *Иванов А. А.* «Германофильство» русских правых накануне и во время Первой мировой войны: мифы и факты // Вестник Российского университета кооперации. 2009. № 1. С. 202—212.
27. *Иванов М. М.* «Горе от ума». Комическая опера: В 4-х действиях. Текст А. С. Грибоедова. Клавир. М.; СПб.: П. Юргенсон., б. г. 391 с.

28. *Келдыш Ю. В. С. И. Давыдов* // История русской музыки: В 10 т. Т. 4 (1800—1825). М.: Музыка, 1986. С. 145—167.
29. *Колесникова С. А.* Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» на сцене отечественного театра XX века: литературное произведение в театральном процессе: Дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Кубанский гос. университет. Краснодар, 2011. 209 с.
30. *Краснов П. С.* Несколько замечаний о музейной рукописи «Горя от ума» // Русская литература. 1974. № 3. С. 200—203.
31. *Красовская В. М.* История русского балета. СПб.: Планета музыки, 2008. 288 с.
32. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.: Искусство, 1963. 552 с.
33. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. 310 с.
34. *Красовская В. М.* Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии // Пушкин: исследования и материалы. Т. 5: Пушкин и русская культура / Редкол.: Б. С. Мейлах (отв. ред.). Л.: Наука, 1967. С. 255—277.
35. *Ларин А. Б.* Туркманчайский мирный договор и формирование новой линии российской политики в Иране // Вестник Самарского государственного университета. 2014. № 5 (116). С. 56—60.
36. *Летопись жизни и творчества Александра Сергеевича Грибоедова. 1790—1829* / Сост. Н. А. Тархова. М.: Минувшее, 2017. 602 с.
37. *Литвинов С. В.* Англomania в России как социокультурное явление, последняя треть XVIII — середина XIX вв.: Дис. ... кандидата культурологических наук: 24.00.02 / МГУ. М., 1998. 210 с.
38. *Малашенко А.* Горе от чего... Об удивительной актуальности чацко-фамусовских времен, или О государственности тогда и сейчас // Независимая газета. 2015. 21 апр.
39. *Муравьев-Апостол И. М.* Письма из Москвы в Нижний Новгород / Изд. подгот. В. А. Кочелев. СПб.: Наука, 2002. 272 с. (Литературные памятники).
40. *Муравьева И.* Апология Грибоедова. Кирилл Серебренников представил в Геликон-опере «Чаадского» Александра Маноцкова // Российская газета. 2017. 4 июня.
41. *Нагорнов В. А.* «Мягкая сила» по-французски // Вестник Международных организаций. 2014. Т. 9. № 2. С. 167—189.
42. *Налетова Д. В.* История зарождения франкофонии как общественного движения в защиту французского языка и французской культуры (1880—1950-е гг.) // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2018. № 2 (46). С. 145—154.
43. *Николаев А. А.* Творчество Фернандо Сора в контексте российско-европейских культурных связей 20-х годов XIX века: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / РИИИ. СПб., 2022. 260 с.
44. *Орлов А. А.* Галломания в России (конец XVIII — начало XIX в.) // Франция и Россия в начале XIX столетия. Просвещение. Культура. Общество: Сообщения и доклады участников российско-французского коллоквиума, организованного Государственным Историческим музеем, Музеем Армии и Фондом Наполеона (Франция) в рамках международной юбилейной программы «Аустерлиц» (2001—2005) / Сост. В. М. Безотосный, отв. ред. Т. Г. Игумнова. М.: ГИМ, 2004. С. 20—29. (Труды Государственного Исторического музея. Вып. 140).
45. *Остафьевский архив. Т. 3. Переписка П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1824—1836.* СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1899. 834 с.
46. *Петров О. А.* Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. 319 с.
47. *Пиксанов Н. К.* Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» // *Грибоедов А. С. Горе от ума.* 2-е изд., доп. М.: Наука, 1987. С. 280—387.
48. *Порфирьева А. Л.* Давыдов // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1 — XVIII в. Кн. 1: А—И. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 1996. С. 288—290.

49. *Поспелов П.* Судный день и немывтая Россия // Ведомости. 2017. 6 июня.
50. *Райхлина Е. Л.* О патриотической составляющей в творчестве А. С. Грибоедова // А. С. Грибоедов: Русская и национальные литературы: Материалы международной научно-практической конференции 26–27 сентября 2015 г. / Глав. ред. Г. Р. Гаспарян. Ереван; Лусабац, 2015. С. 586–587.
51. *Ранчин А.* «Служить бы рад, прислуживаться тошно». Дипломатическая деятельность Александра Грибоедова и осмысление государственной службы в комедии «Горе от ума» // Государственная служба. 2014. № 2 (88). С. 75–82.
52. *Серегина Н. С.* «Французик из Бордо». Атрибуция имени и судьбы французского балетмейстера Жозефа Ришара в России, прототипа внесценического персонажа комедии «Горе от ума» // Балет в музыкальном театре: история и современность: Тезисы Международной научной конференции, 21–25 ноября 2022 г. / Ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2022. С. 217.
53. *Смирнова Н. Р.* Русская школа классического танца: период становления: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Российская академия театрального искусства. М., 2005. 210 с.
54. *Строганов М. В.* О «человековедении» как методе истории литературы. К литературным отношениям Грибоедова и Пушкина // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. 2016. № 2. С. 29–52.
55. *Токарева М.* Грибоедов пошёл на дрова // Московские новости. 2007. 14 дек.
56. Торжество муз. Пролог на открытие императорского Московского театра. Сочинение М. А. Дмитриева. Музыка: гимна с принадлежащим к нему хором А. Н. Верстовского; первого и последнего хора А. А. Алябьева. М.: В тип. А. Семена, 1824. 27 с.
57. *Тынянов Ю. Н.* Сюжет «Горя от ума» // А. С. Грибоедов / Редкол.: П. И. Лебедев-Полянский (гл. ред.), и др. М.: Изд-во АН СССР, 1946. С. 147–188. (Литературное наследство. Т. 47/48).
58. *Федоровская Л. А.* Композитор Степан Давыдов. Л.: Музыка, 1977. 174 с.
59. *Фельдман О. М.* Судьбы «Горя от ума» на сцене // «Горе от ума» на русской и советской сцене: Свидетельства современников / Ред., сост. и авт. вступ. статьи О. М. Фельдман. М.: Искусство, 1987. С. 6–77.
60. *Ферцев А. В.* Феномен англомании в России XVI – первой половины XIX вв.: культурологический аспект. Дис. ... кандидата философских наук: 24.00.01 / Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева. Саранск, 2004. 141 с.
61. *Фомичев С. А.* Грибоедов. Энциклопедия. СПб.: Нестор-История, 2007. 393 с.
62. *Фомичев С. А.* Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий. Книга для учителя. М.: Просвещение, 1983. 208 с.
63. *Фомичев С. А.* «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» // Фомичев С. А. Грибоедов. Энциклопедия. СПб.: Нестор-История, 2007. С. 214–217.
64. *Фомичев С. А.* Национальное своеобразие «Горя от ума» // Русская литература. 1969. № 2. С. 46–66.
65. *Фукс О.* Карету нам, карету! // Вечерняя Москва. 2007. 14 дек.
66. *Холодова М. В.* Музыкальный театр Г. И. Банщикова: жанрово-драматургические особенности произведений на сюжеты русской классической литературы: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Красноярская гос. академия музыки и театра. Красноярск, 2014. 192 с.
67. *Чередишченко Т. В.* Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М.: Музыка, 1985. 191 с.
68. *Шанская Т. А.* Восприятие французской культуры русским дворянством (первая четверть XIX века: Дис. ... кандидата исторических наук: 07.00.02 / Казанский гос. ун-т. Казань, 2001. 273 с.
69. *Шендерова А.* Едкий дым отечества. // Коммерсант. 2007. 11 дек.

70. *Шостакович С. В.* Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова. М.: Изд-во соц.-эконом. лит., 1960. 295 с.
71. *Шульгин В.* Чужие флаги на наших башнях // Литературная газета. 2016. 24 марта.
72. *Эйхенбаум Б. М.* Черты летописного стиля в литературе XIX в. // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XIV / Отв. ред. В. И. Малышев. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 545–550.
73. *Эльяш Н. И.* Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. 344 с.

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению темы франкомании в дворянском обществе России в первой четверти XIX века в концепции стихотворной комедии «Горе от ума» в контексте некоторых моментов биографии А. Грибоедова и истории русского театрального искусства.

Abstract

The article is devoted to the topic of Francomania in the noble society of Russia in the first quarter of the 19th century. The topic is observed within the poetic comedy *Woe from Wit* identifying some moments of Alexander Griboyedov biography and the history of Russian theatrical art.

- ✓ *Ключевые слова:* А. Грибоедов, «Горе от ума», Жозеф Ришар, Большой театр, история Москвы.
- ✓ *Keywords:* Alexander Griboyedov, *Woe from Wit*, Joseph Richard, Bolshoi Theatre, history of Moscow.

«Три философа» Леонида Пастернака и тень Рембрандта

УДК
7.01

МАРКОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ

Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

MARKOV ALEXANDER V.

Doctor of Philology, Full Professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

E-mail: markovius@gmail.com

Картина Рембрандта «Артаксеркс, Аман и Эсфирь» (1660) — одно из немногих полотен великого художника, провенанс которого не имеет лакун. Она была куплена собирателем живописи Я. Хинлопенем и потом через ряд наследований и продаж оказалась у И. Э. Гоцковского. В 1764 году Екатерина II приняла картину в зачет его долга, и она вошла в первоначальную коллекцию Эрмитажа. В 1862 году она была передана из Петербурга в Москву, в Румянцевский музей, как произведение малоценное и принадлежащее школе Рембрандта.

Бум переоткрытия старых мастеров в конце XIX века, когда в творчестве Рембрандта, Рубенса или Веласкеса уже не просто отмечались шедевры, но выделялись периоды развития, некоторый общий историко-биографический сюжет, значимый для представлений о национальном художнике¹, не миновал и этой картины. Абрахам Бредиус, директор галереи Маурицхейс, в настоящее время носящей его имя, — один из создателей современных норм атрибуции и составления сводного каталога, сразу воспринятых в том числе Эрмитажем² (принцип инвентаризации, *Künstlerinventare*, подразумевавший соединение реставрации и атрибуции); он, поставив целью каталогизировать все подлинники Рембрандта, прибыл в Москву в 1899 году. Он был изумлен наличием в библиотеке не просто подлинника, а картины того периода в творчестве Рембрандта, который он полагал высшим, вершинным в его искусстве. Бредиус направил полотно в Берлин на реставрацию, и карти-

¹ См.: Хаскелл Ф. Эфемерный музей. Картины старых мастеров и становление художественной выставки / Пер. с англ. А. В. Форсиловой. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2022.

² См.: Мартынов И. Н. Каталог Картинной галереи Эрмитажа А. И. Сомова и его роль в истории музейного дела России // Вопросы музеологии. 2012. № 2 (6). С. 26–40.

на потом триумфально вернулась как главный Рембрандт и главная западноевропейская картина Москвы. К слову, Бредиус во время своей московской командировки лишил Россию ее Вермеера, купив задешево у Д. И. Щукина «Аллегорию веры», — впрочем, только после реставрации по методу Бредиуса это полотно было признано шедевром и подлинным Вермеером.

Сюжет этой картины — один из самых воспроизводимых в поэзии, драме и живописи ветхозаветных эпизодов. Коварный замысел Амана, милосердие Эсфири и царственное спокойствие Артаксеркса могли быть разыграны равно как мелодраматический и литургический сюжет. Если мы будем говорить только о ценностной, а не исторической стороне этого сюжета, то идея милостивой женщины и эмпатического властителя или властительницы, благодаря чему разрушаются коварные замыслы, от кого бы они ни исходили, стала одной из магистральных в русской литературе. В простом варианте это поездка Маши Мироновой в Петербург в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина и милость императрицы, в усложненном варианте, имеющем в виду тяжелые нравственные перипетии Катюши Масловой (включая мастерски изображенный ее опыт травматической депривации тела от постыдного занятия), — постепенное преображение Нехлюдова из властного гедониста в нового христианина в «Воскресении» Л. Н. Толстого. В любом случае комплекс Эсфири вполне можно выделить в русской литературе, и как раз о самом известном иллюстраторе «Воскресения» — Л. О. Пастернаке мы и будем говорить в статье.

Известно, что Н. Н. Черногубов, коллекционер посмертных масок, сотрудник Третьяковской галереи и почитатель Н. Ф. Федорова, хотел иметь портрет любимого философа, но Федоров не соглашался быть портретируемым ни под каким предлогом¹. Тогда Черногубов подговорил Л. О. Пастернака приходить в Румянцевский музей под видом читателя и делать тайком наброски великого библиографа. Осенью 1902 года Пастернак проделал необходимую работу и к концу мая 1903 года портрет был готов, а сам философ умер в конце 1903 года. Пастернак по-разному пробовал перерабатывать наброски в законченную композицию — одной из таких переработок стал рисунок «Три философа», где Толстой, Соловьев и Федоров беседуют среди книг Румянцевского музея.

Сама идея оживляющего портрета явно была внушена не только учением Федорова о всеобщем воскрешении как социально-нравственном императиве, но и своеобразным пониманием отношения живописности и скульптурности. Как показал А. А. Кара-Мурза, анализируя поездку Л. О. Пастернака в Венецию в 1904 году, для него райская живописность Венеции почти копировала скульптурность Одессы: та же пестрота, парадоксальность и характер-

¹ См.: *Лихт Р.* Черновик биографии Бориса Пастернака. Екатеринбург: Евдокия, 2018. (Глава 32).

ность вещей вместе с трагикомическими сценками поражали его¹. При этом видеть статуарность в Венеции он не особо хотел, потому что старая Венеция как бы стала надгробной маской самой себе, тогда как его интересовала современная итальянская жизнь.

А. С. Акимова прекрасно раскрыла конструктивный смысл набросков Пастернака, которые позволяют вчитать современников в композиции Веласкеса и Гейнсборо², но также и показать возраст, приходящую с годами оформленность и мудрость, с каждым новым наброском уточняя порядки взросления³. Когда дочь Л. О. Пастернака и его биограф Жозефина Пастернак рассматривает становление своего отца как художника вообще, а не как художника-еврея, перекодируя его детство и отрочество в западноевропейских понятиях вроде «пуританство»⁴, она следует как раз такому вчитыванию Пастернаком своих рисунков в большую традицию западной живописи ради собственного взросления. Это вчитывание может трактоваться и как позволяющее перейти от импрессионизма к более радикальному авангарду, что дает возможность сблизить отца и сына Пастернаков⁵. Поэтому, как утверждает Акимова, Л. О. Пастернак вовсе не отворачивался от современных вкусов, напротив, пытался в этих вкусах найти основание для признания, что такое взросление состоялось, и именно это взросление постоянно угадывал Б. Л. Пастернак, на чем и строился его диалог с отцом⁶. В этом внимании к тому, как формирование тела позволяет совершать взрослые поступки, конечно, видна школа Л. Н. Толстого. Но всё это некоторые искусствоведческие предпосылки, которые должны нам позволить ответить на вопрос, как Л. О. Пастернак видел трех философов, и повлияла ли на него картина Рембрандта как святыня Румянцевского музея?

Сначала может показаться, что мысленный диалог с философами и внимание к старым мастерам — разные сферы жизни, даже у знаменитого художника. Но на самом деле у Пастернака была своя концепция отношения между философией, иудаизмом и христианством. В своем трактате «Рем-

¹ См.: *Кара-Мурза А. А.* Венеция Леонида Пастернака (1904) // *Философские науки*. 2020. Т. 63. № 7. С. 102–104.

² См.: *Акимова А. С.* Художественный мир Л. О. Пастернака и поэта Б. Л. Пастернака // *Объятье в тысячу охватов: Сборник материалов, посвященный памяти Евгения Борисовича Пастернака и его 90-летию*. СПб.: РХГА, 2013. С. 28–29.

³ См.: Там же. С. 37.

⁴ *Бароти Дж., Силлер Э.* К вопросам биографии Леонида Пастернака в свете воспоминаний — его и других // *Studia Slavica Savariensia*. 2016. № 1–2. С. 55.

⁵ См.: *Эгерес К.* Поэзия и живопись: Борис Пастернак и Михаил Ларионов // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 2006. Т. 51. № 3–4. С. 327–337.

⁶ См.: *Акимова А. С.* Художественный мир Л. О. Пастернака и поэта Б. Л. Пастернака. С. 32.

брандт и еврейство в его творчестве» (1918—1920)¹, подводившем итог таких размышлений, Л. О. Пастернак уделил немало внимания эрмитажному «Возвращению блудного сына» (1666—1669). Для него, конечно, эта картина — и вершина творчества Рембрандта, и завещание. И хотя в остальных частях книги Пастернак ни разу не применяет аллегорический метод, здесь он через характерологию приближается к нему. Согласно Пастернаку-старшему, отец на этой картине, по своим жестам, по открытости и умудренному спокойствию, напоминает из всех евреев больше всего рабби Гиллеля, который был учителем не только иудейских учителей, но и апостола Павла, и как считает автор книги, и самого Иисуса. Тогда эрмитажное полотно может быть понято как аллегория отношений между иудаизмом и христианством, и ревность старшего сына оправдана как ревность иудея к христианину. Но в остальном Л. О. Пастернак строго выдерживает характерологический метод, говоря, что Рембрандт понял настоящего еврея — в его религиозности и всемирной миссии.

Можно предположить в такой интерпретации «Возвращения блудного сына» полемику с брошюрой В. С. Соловьева «Русская идея», которая благодаря переводу Г. А. Рачинского (1909) стала предметом дискуссий деятелей русского модерна о перспективах обновленного славянофильства. Согласно Соловьеву, евреи не поняли своего национального призвания, если свою Библию закончили повелением Кира строить храм, без божественного домостроительства. Соловьев говорит, что если встать на позиции иудаизма, то получится, что вся славная духовная история иудейского народа ведет «в конце концов лишь к манифесту языческого царя, повелевающего горстке евреев построить второй Иерусалимский храм, тот храм, бедность которого по сравнению с великолепием первого вызвала слезы у старцев Иудеи»². В изложении Л. О. Пастернака и иудаизм, и христианство равно могли передавать нравственное учение с помощью простых слов и жестов, тогда как бедность еврейства как раз и относится к национальному его облику.

Согласно Пастернаку-старшему, Рембрандт понял в еврействе главное — самозабвенность еврея, его мистическая экзатичность и позволяет правильно распределить все приемы на холсте, не создав нигде впечатления избытка, несмотря на весь театральный реквизит. Пастернак пишет, что Рембрандт пытался стереть с евреев «уличную непрезентабельность» и сообщить им «характер незнакомости», иначе говоря, обобщить еврея и превратить его

¹ Пастернак Л. О., академик. Рембрандт и еврейство в его творчестве. Берлин: Изд-во С. Д. Зальцман, 1923. Здесь и далее это издание мы цитируем по электронным копиям: URL: <https://muzeemania.ru/2019/10/05/leonid-pasternak/> (дата обращения: 01.05.2023) и URL: <https://berkovich-zametki.com/2014/Starina/Nomer3/Gass1.php> (дата обращения: 01.05.2023) (без сохранения пагинации издания).

² Соловьев В. С. Русская идея / Пер. с фр. Г. А. Рачинского. Брюссель: Жизнь с Богом, 1964. С. 12.

в универсального героя любых своих композиций. Еврейская генеалогия, «еврейский букет» видятся у Рембрандта за каждым героем, даже Гомер или Аристотель были подобны евреям, потому что это люди и образы, прошедшие путь от Средиземноморья до амстердамских кварталов. Он увидел образцовую еврейку и в египтянке Асенет¹, то есть вчитывание рисунка, тех самых еврейских черт во всех персонажах как бы и усыновляет подлинному гуманистическому иудаизму любых исторических персонажей. Гуманистическим иудаизмом мы условно называем соответствующее ценностям хаскалы, еврейского Просвещения, понимание классического рационализма как содержащего все основные отвлеченные эстетические категории, такие как трагическое, драматическое и идиллическое, позволяющие осмыслить исторический опыт народа Завета. Заметим, что как раз любовные истории Ветхого Завета, такие как история Вирсавии, как она изображена Рембрандтом, меньше всего интересуют Л. О. Пастернака, — для него как раз существенно не становление тела еврея, в том смысле, в каком Л. Н. Толстого, например, интересовало становление тела Наташи Ростовской, попавшей на бал, а уже возникшие тела, уже присутствие еврея не как отдельного человека, а как представителя еврейского народа.

Отчасти книга «Рембрандт и еврейство» была диалогом с сыном: Л. О. Пастернак проникся образом трогательного еврейского несчастья в картинах Рембрандта, одновременно уязвимости и избранности еврейства, когда смотрел картины Рембрандта вместе с сыном в художественной галерее Касселя². Контексты этой книги, в частности сложный диалог с Х.-Н. Бяликом о еврейской телесной и языковой идентичности, — предмет отдельного разговора. Мы отметим только, что в этой книге есть явные продолжения мысли О. Шпенглера, в частности, выдержано базовое для Шпенглера различие национальной судьбы и национального характера. Согласно Пастернаку, национальная судьба для еврея — быть страдальцем, тогда как национальный характер — быть рассеянным мистиком, несколько неотмирным и непрактичным свидетелем настоящих мистических событий в истории. Вполне пошпенглеровски звучат и жалобы на евреев-курортников, отрекшихся от национального наследия, хотя здесь Пастернак скорее равнялся на Бялика и вообще на критику тогдашними еврейскими деятелями «берлинцев» и секуляризованных групп. Вообще, стремление видеть не просто отдельных евреев, но еврейский народ на картинах Рембрандта — и есть идеология данной книги.

Согласно Л. О. Пастернаку, московская картина Рембрандта представляет собой реплику персидской миниатюры: Рембрандт любил находить на

¹ См.: *Бароти Дж., Силлер Э.* К вопросам биографии Леонида Пастернака в свете воспоминаний — его и других. С. 53.

² См.: *Иванова Н. Б.* «Доктор Живаго» и Леонид Пастернак // *Slavica*. 2021. Т. 50. С. 168.

амстердамских развалах диковинки и любой реквизит, и в том числе собрал коллекцию персидских миниатюр. Пастернак здесь явно отсылает и к выводам Бредиуса: образ Рембрандта-коллекционера, заполняющего дом утилем для театрализации своих картин, ввел в широкий оборот как раз Бредиус, а в наши дни без рассуждений о коллекционерской страсти великого голландца не обходится ни одна монография о нем. Колористическая, композиционная и фабульная однозначность персидской миниатюры, по Пастернаку, и позволила создать сюжет, в котором без труда считываются и характеры действующих лиц, и их вклад в историю, где как раз нет противоречия между национальной судьбой и национальным характером.

В соответствии с такой культурфилософией, Л. О. Пастернак находит в Библии образцовый лиризм: пастушеский быт древних евреев имеет только идиллию полным соответствием его духа, но при этом в Библии есть то, чего нет в античной идиллии, — чувство настоящей патриархальности, древности и юности, то есть как раз правильное телесное ощущение возраста. В картине «Давид и Саул» (1665) Пастернак-отец, дав ее совершенно романное описание, усмотрел как раз реализацию этого лиризма: отказ от дворцовой обстановки приближает героев к зрителю, уничтожает всякую стену между героями и зрителями. Чем более интроспективны герои, чем больше они погружаются в себя, тем более они приближаются к нам, как бы наплывают на нас. Тогда персидская миниатюра оказывается способом еще больше сократить это расстояние, увидеть картину окончательно как текст.

Тогда мы можем получить ключ и к рисунку Л. О. Пастернака «Три философа», и к другим его композициям. Рисунок построен как и картина Рембрандта из Румянцевского музея: Толстой как бы притрагивается к Соловьеву, как Эсфирь — к Артаксерксу. Осторожность героев и того, и другого произведения, самоуглубленность и при этом колоритность лиц поразительны. Если сблизить героев Рембрандта и Леонида Пастернака, сюжет реконструируется как история мысли каждого: Толстой мыслит о женской телесности и женском милосердии, Федоров — о злодействе смерти, которая грозит всем (и которая скоро унесет его самого), а Соловьев — о государстве и праве как способе приближения всемирной теократии, то есть исполнению Писания. При этом «персидскость» этого рисунка еще в том, что герои лишены атрибутов, в отличие от знаменитых картин Л. О. Пастернака, таких как «Ночь накануне экзамена» (1895) или «Поздравление» (1914), где все герои снабжены атрибутами, как рембрандтовский царь Давид — арфой. Даже близкая по композиции картина «Лев Толстой с семьей в Ясной Поляне» (1902), созданная в том же году, что и наброски к портрету Федорова, где Толстой, тоже слева, дает жене и дочери рукопись и корректуру, тем самым превращая Софью Толстую в создательницу всероссийской славы писателя, являющегося образцом нравственной чистоты.

Тем более сам Пастернак-отец говорит, что узнал о Федорове как философе, а не библиотекаре, в Ясной Поляне¹, так что сопрячь эти места было закономерно в один год. Но есть разительное отличие между семьей графа Толстого и философами: в первом изображении соблюден принцип изокефалии, когда макушки всех персонажей выстроены на прямой линии, — нормативный для античного искусства, но невозможный ни у Рембрандта (во всяком случае, для всех героев картины), ни в персидской миниатюре. Так что здесь художник явно отсылал к идее классической гармонии, но не исторической неопределенности судеб. Эта гармония, конечно, соответствует идее отношений между родственниками как разыгрывания картин, например, отношений между Б. Л. Пастернаком и его кузиной О. М. Фрейденберг как «Орфея и Эвридики», еще и с реализацией близнечного мифа², или отношений между сестрами Высоцкими (про Иду Высоцкую знают все читатели Б. Л. Пастернака) и Р. М. Рильке как тоже картинной мистерии³. Еще радикальнее обращалась с картинными образами Жозефина Пастернак⁴.

При этом Л. О. Пастернак явно полемизирует с концепцией исторической ограниченности иудаизма хотя бы потому, что изображает не сценическое действие, а дискуссию. Согласно собственному мемуару художника: «Беседы в Румянцевской библиотеке трех философов, изображенных мною, продолжались иногда до позднего вечера, уже в квартирке Федорова, в скромной его комнате с одним всего стулом, с маленькой керосиновой лампочкой под бумажным абажуром»⁵ (Речь о служебной квартире философа). В своей монографии Пастернак пишет, характеризуя картину Рембрандта из Румянцевского музея: «Точно тут этот маг и волшебник колдовал не красками, а янтарями и смолами, поливами и глазурью, которыми блещет и искрится пылающее розовое платье Эсфири под золотом вздувающегося в обобщенных складках плаща. По контрасту с фантастически освещенной Эсфирью, написанной компактно густым слоем каких-то сплавов, Гаман потонул в таинственной туманности левой части картины. Согнувшись, он едва вырисовывается, словно не смея взглянуть в глаза никому, и как бы тая свой мрачный злодейский замысел»⁶.

¹ См.: Пастернак Л. О. Записи разных лет. М.: Советский художник, 1975. С. 143.

² См.: Брагинская Н. В., Шмагина-Великанова А. И. Сестра. Переписка Ольги Фрейденберг и Бориса Пастернака // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2017. № 4 (25). С. 99–116.

³ См.: Азадовский К. М. Тайна сестер Высоцких (к теме «Рильке и Борис Пастернак») // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова / Ред. В. Е. Багно. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 12–27.

⁴ См.: Марков А. В. Итальянское искусство в поэзии Жозефины Пастернак // Вестник гуманитарного образования. 2020. № 4. С. 119–127.

⁵ Пастернак Л. О. Записи разных лет. С. 145.

⁶ Пастернак Л. О., академик. Рембрандт и еврейство в его творчестве.

Конечно, прямо сравнивать картину Рембрандта и рисунок Пастернака невозможно, прежде всего из-за совершенно различных художественных принципов. Для Рембрандта было существенно изобразить всех героев на равном удалении от зрителя, создать общее впечатление погружения в ситуацию далекого прошлого. Для Л. О. Пастернака собеседование философов было не просто недавним прошлым, но настоящим, и Толстой, переживший обоих философов, с самого начала был крупнее других. Очевидно здесь не стремление просто показать величие писателя, но создать особый режим сосредоточенности. Если Рембрандт в конце концов задерживает зрителя на утонченном лице Эсфири, то мы должны научиться смотреть долго глазами Толстого, видеть всё величие происходящего в соответствии с толстовскими жизненными требованиями. Выражение «густой слой сплавов» как раз говорит и о манящем блеске, от которого нельзя оторваться в картине Рембрандта, но и о таком сгущенном переживании жизни, которое и Пастернак-отец, писавший, что книги Толстого «сама жизнь, и мы склонны забывать о существовании автора»¹, и Пастернак-сын² связывали с уроками Л. Н. Толстого.

И действительно, Федоров как раз туманен, как Аман, на портрете трех философов, очень трудно уловить его взгляд, хотя он и полон ума и размышления, — потому что он мыслит об исторических катастрофах и возможной оптимистической развязке только в будущем. Он не смеет взглянуть в глаза никому, но не как злодей Аман, а как человек, признавший смерть злом и чувствующий дыхание смерти перед собой. Но Толстой как раз как будто весь ушел во взгляд, так что и морщины, и бугорки лица указывают не просто на интенсивность, но на направление взгляда; и складки на его как бы вздувающейся одежде выписаны со всей тщательностью, а освещен он ярко сразу с нескольких сторон. Тогда как Соловьев, как и Артаксеркс картины Рембрандта, остается без характеристики, как не причастный иудейской концепции истории, но подходящий к ней извне, с некоторой метапозиции. Борис Пастернак, ушедший гораздо дальше к христианству, чем все его родные, конечно, не имел в виду в своем романе «Доктор Живаго» ни в единой мере возвращения блудного сына, но только ситуацию переживания истории главным героем в духе героев Толстого и присутствия особой самоотверженной красоты, Лары как новой Эсфири. Соловьев с его концепцией истории, в которой человечество проходит не только через испытания, но и через исполнение пророчеств, и Федоров, пытавшийся создать живое авангардное пророчество, которое совпадает с реальностью, также обрамляют идеологию

¹ Пастернак Л. О. Записи разных лет. С. 174.

² См.: Арустамова А. А. Художественный мир романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Литературное краеведение в школе: Сборник научно-методических материалов. Пермь: ПГНИУ, 2018. С. 167; Андреева В. Г. Усадебный мир в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Филологический класс. 2023. Т. 28. №. 1. С. 85–96.

романа¹. Мы можем говорить, что сам роман младшего Пастернака образует рисунок, *disegno*, и вхождения религиозно-философского проекта в повседневность, и действия той силы отважной любви, новой Эсфири (Эсфирь — то же имя, что Иштар, богиня любви), которая оборачивается милосердием после ужасных исторических испытаний.

Наконец, любой искусствовед обратит внимание, что и в картине Рембрандта, и в рисунке Л. О. Пастернака итальянским карандашом руки всех героев находятся на одной плоскости, хотя ракурс этой плоскости и различен. Если у Рембрандта в одной почти иконописной плоскости находятся лица, то у Пастернака — руки. Это необычно и невозможно в психологическом портрете в привычном нам смысле. Но Л. О. Пастернак создает не психологический портрет, а особый случай оживающего портрета, в котором историческое чувство не противоречит милости, и поэтому один универсальный символ, одна аллегория протянутой руки наполняется всеми необходимыми смыслами. В этот момент становится оправдан и аллегорический подход к «Возвращению блудного сына», до этого нам не ясный. Творчество Леонида Пастернака интереснее всего тем, что как художественный диалог с Л. Толстым и вообще русской литературой оно пытается преодолеть прежние условности портрета, заменив их безусловностью самого взгляда на жизнь.

Этот пример сродства рассуждений о Рембрандте и исполнения рисунка показывает, что интерпретация портретных изображений, особенно когда речь идет о коллективных портретах, не должна сводиться к поиску влияний и заимствований. Для Л. О. Пастернака композиция картины Рембрандта была образцом создания самого материала истории, которая одухотворяется нашим отношением к ней, и в еврействе он видел это начало одухотворения истории, не сводимое ни к характеру, ни к судьбе. Именно где происходит отказ от характера и судьбы, там и Рембрандт понимает еврейский дух, и этот дух живого переживания истории превращает материальные особенности полотна в разыгрывание драмы мировой истории, драмы пророчеств и милости. Но именно стремление поддержать Толстого, для которого милость сильнее любой исторической необходимости, позволило Пастернаку-старшему, иллюстратору романа «Воскресение», романа о милости и уязвимости, увидеть отличие живой жизни от суровой утопичности Федорова и амбициозной теократичности Соловьева, напоминающей о сакральности решений Артаксеркса. Гуманизированное еврейское чувство жизни оборачивается метакритикой философии истории, когда теория истории оказывается только эпизодом живой жизни и живой любви, представленной Толстым. Б. Л. Пастернак, обращающийся уже к христианской идее искупления, возвращает Иштар-Эсфирь как Лару, как милосердие, которое возможно уже после кончины Льва Толстого и после исторических катастроф.

¹ См.: Солдаткина Я. В. Философия русского религиозного ренессанса и потаенная проза советской эпохи («Счастливая Москва» А. П. Платонова и «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака) // Ярославский педагогический вестник. 2011. Т. 1. №. 1. С. 203.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Азадовский К. М.* Тайна сестер Высоцких (к теме «Рильке и Борис Пастернак») // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова / Ред. В. Е. Багно. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 12–27.
2. *Акимова А. С.* Художественный мир Л. О. Пастернака и поэтика Б. Л. Пастернака // Объяты в тысячу охватов: Сборник материалов, посвященный памяти Евгения Борисовича Пастернака и его 90-летию. СПб.: РХГА, 2013. С. 27–39.
3. *Андреева В. Г.* Усадебный мир в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Филологический класс. 2023. Т. 28. №. 1. С. 85–96.
4. *Арустамова А. А.* Художественный мир романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Литературное краеведение в школе: Сборник научно-методических материалов. Пермь: ПГНИУ, 2018. С. 160–177.
5. *Бароти Дж., Силлер Э.* К вопросам биографии Леонида Пастернака в свете воспоминаний — его и других // Studia Slavica Savariensia. 2016. № 1–2. С. 51–56.
6. *Брагинская Н. В., Шмагина-Великанова А. И.* Сестра. Переписка Ольги Фрейденберг и Бориса Пастернака // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2017. № 4 (25). С. 99–116.
7. *Иванова Н. Б.* «Доктор Живаго» и Леонид Пастернак // Slavica. 2021. Т. 50. С. 159–171.
8. *Кара-Мурза А. А.* Венеция Леонида Пастернака (1904) // Философские науки. 2020. Т. 63. № 7. С. 96–108.
9. *Лихт Р.* Черновик биографии Бориса Пастернака. Екатеринбург: Евдокия, 2018. 206 с.
10. *Марков А. В.* Итальянское искусство в поэзии Жозефины Пастернак // Вестник гуманитарного образования. 2020. № 4. С. 119–127.
11. *Мартынов И. Н.* Каталог Картинной галереи Эрмитажа А. И. Сомова и его роль в истории музейного дела России // Вопросы музеологии. 2012. № 2 (6). С. 26–40.
12. *Пастернак Л. О.* Записи разных лет. М.: Советский художник, 1975. 290 с.
13. *Пастернак Л. О., академик.* Рембрандт и еврейство в его творчестве. Берлин: Изд-во С. Д. Зальцман, 1923. 79 с.
14. *Солдаткина Я. В.* Философия русского религиозного ренессанса и потаенная проза советской эпохи («Счастливая Москва» А. П. Платонова и «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака) // Ярославский педагогический вестник. 2011. Т. 1. №. 1. С. 201–204.
15. *Соловьев В. С.* Русская идея / Пер. с фр. Г. А. Рачинского. Брюссель: Жизнь с Богом, 1964. 36 с.
16. *Хаскелл Ф.* Эфемерный музей. Картины старых мастеров и становление художественной выставки / Пер. с англ. А. В. Форсиловой. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2022. 304 с.: ил.
17. *Эгерес К.* Поэзия и живопись: Борис Пастернак и Михаил Ларионов // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. 2006. Т. 51. № 3–4. С. 327–337.

Аннотация

Леонид Пастернак видел в Рембрандте первого европейского художника, понявшего историческое предназначение еврейского народа, не сводимое ни к национальному характеру, ни к приобретенному историческому опыту. Леонид Пастернак при этом опирается на собственный опыт вчитывания событий собственной судьбы в полотна ведущих европейских художников. Доказывается, что Леонид Пастернак в своей концепции Рембрандта как выразителя духа еврейства опирался как на достижения импрессионизма, так и на философию истории Владимира Соловьева и Освальда Шпенглера. Но позиция Леонида Пастернака полемична — он не принимал ни характеристику Шпенглера, ни эсхатологию Соловьева. Вместо этого он полностью разделял ту концепцию тела, которую развивал Лев Толстой в своих романах. Иконологический и стилистический анализ, вместе с пристальным чтением монографии Леонида Пастернака о Рембрандте, позволил доказать, что картины Рембрандта «Возвращение блудного сына» и «Артаксеркс, Аман и Эсфирь» стали для Леонида Пастернака исходной моделью для передачи идеологий Соловьева и Толстого.

Abstract

Rembrandt was recognised by Leonid Pasternak as the first European artist who understood the historical predestination of the Jewish people, not reducible to national character, nor to acquired historical experiences. In this respect, Pasternak relies on his own experience of reading the events of his destiny into the paintings of leading European artists. It is argued that Pasternak, in his concept of Rembrandt as the spokesman of the Jewish spirit, draws on the accomplishments of Impressionism as well as on the history philosophy of Vladimir Solovyov and Oswald Spengler. Although Leonid Pasternak's position is polemical, he accepts neither Spengler's characterology nor Solovyov's eschatology. Instead, he fully shares the conception of the body that Leo Tolstoy developed in his novels. An iconological and stylistic analysis alongside a close reading of Pasternak's monograph on Rembrandt allow to prove that Rembrandt's paintings *The Return of the Prodigal Son* and *Artaxerxes, Aman and Esther* became the original model for conveying the ideologies of Solovyev and Tolstoy for Leonid Pasternak.

- ✓ *Ключевые слова:* Рембрандт, Леонид Пастернак, Лев Толстой, телесность, русский космизм, философия истории, иконология.
- ✓ *Keywords:* Rembrandt, Leonid Pasternak, Leo Tolstoy, corporeality, Russian cosmism, philosophy of history, iconology.

УДК
130.2 + 821.112.2

О международном проекте «Рильке и Россия» (2017—2018)

ЖДАНОВА ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА

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

ZHDANOVA ELENA V.

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

E-mail: elena.v.zhdanova@gmail.com

Интерес к личности и наследию Райнера Марии Рильке не исчезает уже столетие. Произведения этого выдающегося поэта-модерниста занимают важное место как в немецкой, так и в русской культуре. В 2017—2018 годах был реализован международный немецко-российский проект «Рильке и Россия», организованный Государственным музеем истории российской литературы имени В. И. Даля (Москва), Немецким литературным архивом (Марбах-на-Неккаре) и Швейцарским литературным архивом (Берн) совместно с музеем «Штраухоф» (Цюрих) при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Министерства иностранных дел ФРГ, Общегерманского фонда культуры, Швейцарской Национальной библиотеки, компании «Бош», фондов Баден-Вюртемберга и Вюстенрот. Общий список участников — музеев, фондов, частных лиц — не представляется возможным перечислить в статье, настолько он объемён. В рамках проекта в Марбахе, Берне, Цюрихе и Москве прошла передвижная выставка «Рильке и Россия», был выпущен иллюстрированный каталог выставки на немецком и русском языках. Выставка сопровождалась научными конференциями во всех трех странах. По их итогам вышел сборник статей на немецком языке «Культурный трансфер около 1900 года: Рильке и Россия»¹, в котором были собраны материалы Московской и Марбахской конференций. Сборник демонстрирует современное состояние международных исследований жизни и творчества Райнера Марии Рильке, а также отражает научный диалог филологов, культурологов и искусствоведов. В рамках проекта в Москве состоялся конкурс молодых переводчиков, проводились экскурсии. Нужно отметить, что эти мероприятия не были приурочены к юбилею поэта или памятной дате: поэт родился в 1875 году, умер в 1926-м. Более того, проект был реализован в период уже

¹ Kulturtransfer um 1900: Rilke und Russland / Hrsg. von D. Kemper, U. von Bülow und J. Lileev. Paderborn, 2019.

обострившейся международной политической ситуации, стартовавшей антироссийской информационной кампании. Тем не менее организаторы посвятили этот проект именно России как путеводной звезде в творчестве и судьбе немецкого поэта. Почему же Райнер Мария Рильке, родившийся и выросший в Праге, немец по языку, подданный Австро-Венгерской империи по гражданству, называл своей духовной Родиной Россию, любил ее и вдохновлялся ею? Именно этими вопросами задавались организаторы проекта.

Рильке рано выбрал свой путь — в девятнадцать лет он уже опубликовал первый поэтический сборник. Однако отец не поддерживал его увлечений литературой и хотел для сына иного будущего: по требованию отца Рильке по окончании военного и торгового училищ изучал юриспруденцию в Пражском университете. Спустя несколько лет поэт решился на конфликт с семьей и уехал из Праги, чтобы полностью посвятить себя литературе. В Мюнхене и Берлине он изучал философию. В это время Рильке познакомился с писательницей, интеллектуалкой Лу (Луизой) Андреас-Саломе, дочерью русского дворянина и генерала. По ее приглашению Рильке отправился в Россию в свое первое путешествие. Поэт бывал в России дважды — в апреле—июне 1899 года и мае—августе 1900 года. За это время он посетил Москву, Санкт-Петербург, Казань, Нижний Новгород, Киев, Великий Новгород, Ясную Поляну, жил в деревне Низовка Тверской губернии у крестьянского поэта Спиридона Дрожжина.

Эти путешествия оставили неизгладимый след в жизни и творчестве поэта. В Германии Рильке жил полученными впечатлениями. Более всего его поразило то, что, по его мнению, в России люди сумели сохранить истинное религиозное чувство, благодаря которому человек ощущает себя близким к Богу. Позже он скажет: «Россия граничит с Богом»¹.

Рильке погрузился в изучение русской религиозности и русского языка: «...большое прилежание овладело мной и большое одиночество. Я обложился различными папками, углубился в них, рассматривал древние русские иконы, изучал изображения Христа и Богородицы и понял, чем отличается Владимирская Богоматерь от Смоленской. Мне все ещё кажется, что эти вещи имеют громадное значение; это даже то единственное, что имеет смысл знать, и я не пожалею сил для того, чтобы осмотреть, исследовать и изучить всё, что находит-

¹ «...Но ведь страна — не атлас... Она должна упираться на что-то сверху и внизу.

— ...Может быть — с Богом?

— Да, — подтвердил я, — с Богом.

— И заметно это соседство?

— Оно заметно решительно во всё. Влияние Бога мощное. Сколько ни приносят вещей с Запада, все европейские вещи превращаются в камни, как только пересекают границу» (*Рильке Р. М.* Рассказы о Господе Боге. Как на Руси появилась измена // Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Статьи. Стихи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2003. С. 328—329). Марина Цветаева перефразировала слова Рильке о России в статье «Поэт и время» (Медон, 1932): «...Есть такая страна — Бог, Россия граничит с ней».

ся в какой либо связи с этим искусством... <...> я внутренне настолько полон Россией и одарен её красотой, что, находясь за границей, я едва ли буду замечать что-либо...»¹

В 1905 году под знаком России родился поэтический сборник Рильке, который принес ему мировую известность, — «Das Stunden-Buch». Название сборника — перевод на немецкий язык слова «Часослов» — русского названия книги, содержащей молитвы суточного богослужебного круга. Стихи «Часослова» объединены общей темой — они посвящены молитвенным обращениям к Богу, вопросам осознания своего поэтического дара через призму религиозного чувства и размышлениям о жизни и смерти. Сборник имеет трехчастную структуру: первый цикл — «Книга первая. Об иноческой жизни», «Книга вторая. О пути на богомолье» и «Книга третья. О бедности и смерти». Исследователи творчества поэта отмечали удивительную музыкальность и динамизм стихов сборника. Они богаты сравнениями, образами, написаны с большой свободой, полны глубоких размышлений. В то же время уже в «Часослове» заметна простота поэтической речи Рильке, ставшая характерной чертой всего его творчества, — это «высокая поэзия без высоких слов»². Например, стихи из первой книги «Часослова»³:

Wenn es nur einmal so ganz stille wäre.
Wenn das Zufällige und Ungefähre
verstummt und das nachbarliche Lachen,
wenn das Geräusch, das meine Sinne machen,
mich nicht so sehr verhinderte am Wachen —

Когда б хоть раз так в сердце тихо стало...
И все случайное, все, что мешало,
все приблизительное, хохот рядом,
все чувства с их неугомонным адом,
я смог бы выгнать бодрствующим взглядом.

Dann könnte ich in einem tausendfachen
Gedanken bis an deinen Rand dich denken
und dich besitzen (nur ein Lächeln lang),
um dich an alles Leben zu verschenken
wie einen Dank.

Тогда б я мог Тобой, единым садом
тысячелистным, на краю Вселенной —
на миг улыбки мимолетной — стать,
чтоб жизни всей вернуть Тебя мгновенно,
как Благодать⁴.

(1899)

¹ Из писем Е. Ворониной, июнь 1899. Цит. по: *Слепынин О.* Рильке: о России — главное // Камертон. 2016. № 86. Декабрь. URL: <https://webkamerton.ru/2016/12/rilke-o-rossii-%25e2%2580%2593-glavnoe> (дата обращения: 10.05.2023).

² *Павлова Н. С.* О собирательности слова у Рильке. URL: <https://md-eksperiment.org/ru/post/20230422-o-sobiratelnosti-slova-u-rilke> (дата обращения: 10.05.2023).

³ Цит. по: *Rilke R. M.* Das Stunden-Buch. Leipzig: Insel-Verlag, 1918. URL: <https://www.gutenberg.org/files/24288/24288-h/24288-h.htm> (дата обращения: 10.05.2023).

⁴ Пер. с нем. А. Прокопьева. Цит. по: *Рильке Р. М.* Часослов: Стихотворения. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. URL: http://www.lib.ru/POEZIQ/RILKE/rilke1_1.txt (дата обращения: 10.05.2023).

Gott, wie begreif ich deine Stunde,
als du, dass sie im Raum sich runde,
die Stimme vor dich hingestellt;
dir war das Nichts wie eine Wunde,
da kühltest du sie mit der Welt.

Господь, как мне постичь тот час,
Где времени дорога началась —
Твой глас звучал перед Тобой;
Небытие вдруг стало раной прободной,
К ней мир как брение Ты приложил тотчас.

Jetzt heilt es leise unter uns.

Теперь небытие должно лечиться в нас.

Denn die Vergangenheiten tranken
die vielen Fieber aus dem Kranken,
wir fühlen schon in sanftem Schwanken
den ruhigen Puls des Hintergrunds.

Нам кажется, больного лихорадка
В веках испита, как загадка
Звучит украдкой кроткий, краткий
Неслышный прошлого рассказ.

Wir liegen lindernd auf dem Nichts
und wir verhüllen alle Risse;
du aber wächst ins Ungewisse
im Schatten deines Angesichts.
(1899)

Над пропастью покоимся, пытаюсь
Латать небытия прорехи.
Но Ты растешь, не ставя вехи,
За ликом образа скрываясь.¹

Впоследствии Рильке многократно повторял в своих письмах разным корреспондентам, что по-прежнему в творчестве всем обязан России: «Чем только я ни обязан России, она сделала меня таким, каков я ныне, из нее я вырос духовно, она — родина каждого моего побуждения, все мои духовные истоки — там!»²

Перед организаторами выставки «Рильке и Россия» стояла сложная задача: продемонстрировать эту духовную незримую связь с помощью материальных предметов, принадлежавших Рильке и его окружению. Куратор выставки Томас Шмидт сообщил: «На выставке представлено 280 экспонатов, это все оригиналы. Это мемории, вещи, документы, для которых по индивидуальному проекту изготовлены витрины, весящие 15 тонн. <...> Ключ к концепции выставки нам дала картина Леонида Пастернака, который в Пасхальную ночь вместе с Рильке посетил Кремль, где великий немецкий поэт впервые почувствовал себя сопричастным религии России»³.

¹ Пер. с нем. Е. В. Ждановой.

² Из письма Рильке к литератору Леопольду фон Шлэцеру от 21 января 1920 года. Цит. по: Азадовский К. М. Рильке и Россия: Статьи и публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 8.

³ Цит. по: Чупринин К. Рильке: «Одна Россия граничит с Богом». URL: <https://goslitmuz.ru/news/159/6041/> (дата обращения: 10.05.2023).

Один из организаторов проекта, директор Государственного музея истории российской литературы Дмитрий Бак подчеркивал: «Мы не реконструируем готовую реальность, просто создавая ее копию, а стремимся методами науки рассказать о том, что случается будто бы впервые. Ведь и путешествие Рильке в Россию — это не просто перемещение из одной страны в другую, но и глубоко символический акт, полный священного для нас смысла. Недаром же говорят, что это путешествие сделало Рильке поэтом. <...> Конечно, сейчас идут споры о том, не слишком ли идеализированной Рильке увидел Россию, ведь на самом деле вокруг была беднота и разруха предреволюционных лет. На мой взгляд, это неправильная альтернатива. Рильке увидел символическую сущность России сквозь бытовые подробности. И наша задача сейчас — не вступать в спор с поэтом, а попытаться вслед за Рильке сквозь бытовую реальность прозреть сущностную»¹. Действительно, Рильке оставлял за скобками все несовершенства России. Они потонули для него в масштабности и радости обретения родства. Поэт писал: «Россия... мне открыла ни с чем не сравнимый мир, мир неслыханных измерений, благодаря свойству русских людей я почувствовал себя допущенным в человеческое братство... Россия стала, в известном смысле, основой моего жизненного восприятия и опыта...»² Кроме того, организаторы решили расширить границы поэтической вселенной Рильке современными свидетельствами о России. Выставку дополняют фотографии Москвы, Ярославля, Ясной Поляны, Полтавы, Киева, сделанные немецкими фотографами Барбарой Клемм и Мирко Крицановичем. В рамках проекта был снят документальный фильм «Рильке и Россия» (реж. Анастасия Александрова; 2017). Все аспекты соединились воедино в оригинальном выставочном решении, созданном архитектурным бюро «Мерц ХГ». Оформление выставки завоевало в 2017 году одну из самых престижных международных премий в области дизайна German Design Award.

В 2017 году выставка экспонировалась в Музее современной литературы Немецкого литературного архива в Марбахе-на-Неккаре, Швейцарской Национальной библиотеке в Берне и музее «Штраухоф» в Цюрихе, в 2018 году прошла в Москве на центральной выставочной площадке Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля в доме И. С. Остроухова в Трубниковском переулке. Выставка «Рильке и Россия» получила большой резонанс среди специалистов и широкой общественности. На портале «Культура.РФ» можно увидеть фотообзор выставки³ и познакомиться с

¹ Цит. по: *Чупринин К.* Рильке: «Одна Россия граничит с Богом».

² Из письма Б. Пастернаку 1926 года. Цит. по: *Рильке Р. М.* Записки Мальте Лауридса Бригге: Роман. Новеллы. Стихотворения в прозе. Письма / Пер. с нем., сост. и предисл. Н. Литвинец. М.: Известия, 1988. С. 5.

³ *Голубева М.* Рильке и Россия. URL: <https://www.culture.ru/materials/253233/rilke-i-rossiya?ysclid=lkmiehwprn2931767623> (дата обращения: 10.05.2023).

кратким описанием. «Оформление не отвлекает: письма и фото подсвечены холодным светом. Действительно — всё видно, и карандашные надписи Марины Цветаевой на крошечных книжках Рильке, и автографы поэта. Отличный у него был почерк, между прочим, — даже на русском! Экспонаты собирались по разным архивам, некоторые предоставили наследники Рильке»¹. Особого внимания журналистов удостоилась деталь-образ в оформлении выставки — условные березовые стволы, на которых в черных полосах — чечевичках на белом фоне при внимательном рассмотрении можно было прочитать автографы стихотворных строк Рильке. «Российская газета» отмечала: «При входе в дом Остроухова в Трубниках посетителя встречают березки. Пластмассовые. Но приглянись — сквозь „кору“ из пикселей проступают слова. Русские. Береза — символ России и первая русская „бумага“»².

В немецкой прессе «русофильский» акт культуры, несмотря на обвинения организаторов в «любви к России» журналистами, вызвал большой интерес. Статья Марка Райхвайна «Выставка: Райнер Мария Рильке был первым „понимающим Россию“» в немецкой газете «Вельт» начинается со следующего ведущего абзаца: «Немец — это тот, кто любит березы. В Музее литературы модерна открылась выставка на тему „Рильке и Россия“. Как и некоторые нынешние „друзья Путина“, он в свое время сильно приукрашивал Россию. <...> Теперь у нас появилась возможность узнать, насколько поэт сочувствовал России — благодаря великолепной выставке „Рильке и Россия“ в Музее литературы модерна в Марбахе. Более того, ее авторы выступают с тезисом, что Рильке именно благодаря России вообще стал поэтом». Далее в статье читаем: «Во времена бесконечных политических разногласий между Берлином и Москвой сотрудники Немецкого литературного архива делают полную ставку на русофилию. Можно утверждать, что возникла настоящая ось „Марбах—Москва“, и она работает. В парк „Шиллеровская высота“ в Марбахе даже привезли целую рощицу красивых (пусть даже искусственных) берез, а каждые 15 минут там бьют „кремлевские куранты“»³.

Как было сказано выше, выставка сопровождалась научными конференциями. По итогам проекта в 2019 году вышел сборник статей на немецком языке «Культурный трансфер около 1900 года: Рильке и Россия»⁴, в котором

¹ *Беляев А.* В Москве открылась экспозиция о связи поэта Рильке с Россией. URL: <https://rg.ru/2018/02/14/reg-cfo/v-moskve-otkrylas-ekspoziciia-o-sviazii-poeta-rilke-s-rossiej.html?ysclid=lkmi4nuvxn300325915> (дата обращения: 10.05.2023).

² Там же.

³ *Reichwein M.* Rainer-Maria-Rilke war der erste Russlandverstehender // Die Welt. 2017. 21. Mai. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article164385513/Rainer-Maria-Rilke-war-der-erste-Russlandverstehender.html> (дата обращения: 10.05.2023). Пер. с нем.: *Райхвайн М.* Выставка: Райнер Мария Рильке был первым «понимающим Россию». URL: <https://inosmi.ru/20170521/239388838.html> (дата обращения: 10.05.2023).

⁴ Kulturtransfer um 1900: Rilke und Russland / Hrsg. von D. Kemper, U. von Bülow und J. Lileev. Paderborn, 2019.

собраны материалы Московской и Марбахской конференций. Разноплановые статьи сборника тематически объединены в четыре раздела: I. «Исследования, Рецепции, Выставка 2017/18», II. «Рильке и женщины», III. «Контексты культурного трансфера», IV. «Философия и теология». Некоторые статьи сопровождаются иллюстрациями — фотографиями, документами, факсимиле писем и репродукциями картин.

Первый раздел включает в себя три эссе, посвященных рецепциям творчества Рильке и прошедшей выставки. Так, Александр Белобратов исследует в статье «Русское восприятие личности и творчества Рильке. Мифы и реальность»¹ взгляд поэта на Россию, который, по мнению автора, имеет черты литературной стратегии. Елена Лысенкова в своей статье «Русские переводы „Часослова“ Рильке (1913–2016)» сравнивает шесть переводов поэтического цикла Рильке «Часослов» и выделяет достоинства и недостатки каждого из них. Константин Азадовский в статье «Тринациональный выставочный проект „Рильке и Россия“ — критические заметки» подводит итоги проекта и рассказывает о своем собственном восприятии выставки. Азадовский задается вопросом, является ли картина России, представленная на выставке и ее каталоге, правдивой. Автор отмечает, что выставка ошибочно задумана целиком в субъективной оптике Рильке и демонстрирует идеализированный Рильке облик России.

Во втором разделе тома ученые сосредоточили свое внимание на теме «Рильке и женщины». Рильке поддерживал дружеские отношения со многими современницами и вел с ними обширную переписку. Корнелия Печота посвящает свой текст музе Рильке, соратнице в путешествиях по России: «Лу Андреас-Саломе: пионер модернизма. Творчество и жизнь спутницы Рильке в его путешествиях». Харизматичная интеллектуалка Лу Андреас-Саломе, которую Зигмунд Фрейд назвал «женщиной с опасным интеллектом», пробудила в поэте интерес к России. Автор описывает основные этапы жизни Лу Андреас-Саломе и называет имена людей, которые определили ее исключительную судьбу. Главный герой филологического исследования в статье «Поэтика имени — поэтика посвящения. „Элегия для Марины“ Рильке» Феликса Кристена — платоническая любовь Рильке к Марине Цветаевой. Подробно автор останавливается на «Элегии» (Марине Цветаевой-Эфрон), написанной Рильке 8 июня 1926 года в Шато де Музо. В статье «„Страна, которую не видел, хотя она тебе родня“. Райнер Мария Рильке и Паула Модерзон-Беккер» Ларисы Полубояриновой исследуются фрагменты писем Рильке немецкой художнице Пауле Модерзон-Беккер, в которых поэт делится с Паулой своими визуальными впечатлениями о России. Приведенные цитаты рисуют впечатляющие картины русского пейзажа и действительности того времени.

Затем следует третий раздел, посвященный вопросам культурного трансфера и культурологическим исследованиям Рильке. Очерки поэта об искус-

¹ Здесь и далее перевод с немецкого названий статей сборника Е. В. Ждановой.

стве и литературе, а также его эпистолярное наследие представляют собой богатый материал для исследователей. Алексей Жеребин в своей статье «Закат города. Об образе Петербурга Райнера Марии Рильке» исследует, как в письмах, эссе и стихах поэта развивается противостояние «Петербург—Россия», а петербургский миф интегрируется в миф о России. Жеребин подробно рассматривает символический образ города на примере стихотворения «Ночная поездка. Санкт-Петербург» (1907). Марио Зануччи в статье «„Русский народ хочет стать художником“ — Рильке и русская живопись XIX века. Новые источники» рассматривает взгляды Рильке на русское искусство, в частности на творчество Виктора Васнецова, Александра Иванова и Ивана Крамского. Для исследования автор привлекает новые материалы, представленные на выставке «Рильке и Россия». В статье «Икона в странствиях. Толстой, Рильке, вера и искусство» Ульриха фон Бюлова речь идет об иконе, принадлежавшей Рильке, которую он подарил Клэр Голль. Была ли эта икона первоначально подарена Рильке Толстым, как это значит в архиве Марбаха, — на этот вопрос автор пытается ответить в статье. Юрий Лилеев анализирует концепцию романтизации немецкого поэта в своем исследовании «Деконструкция легенды Рильке. Романтизирующее понимание поэзии Рильке в сравнении с Алексеем Лосевым и Борисом Пастернаком».

Наконец, в последнем разделе авторы представляют философские и богословские размышления Рильке. Два эссе посвящены сравнению религиозно-философских размышлений поэта со взглядами Толстого. Ульрих Шмидт указывает в тексте «Нехристианские художественные религии Рильке и Толстого» на нежизнеспособность религиозных воззрений обоих писателей. В статье «Философский язык Рильке и Толстого» Хольгер Куссе проводит углубленный анализ метадискурсов Толстого и Рильке с точки зрения философии. Игорь Эбаноидзе исследует философские воззрения Рильке в эссе «„Чтобы два одиночества защищали, соприкасались и привечали друг друга“. Рильке и русская философия любви» через призму взглядов русского философа Семена Франка. Завершает раздел статья Антони Эгель «„Поставить вехи на пути к пропасти“? О прочтении Рильке Мартином Хайдеггером». Автор анализирует пометки и комментарии Хайдеггера на страницах произведений Рильке в книгах из личной библиотеки философа.

Сборник статей «Культурный трансфер около 1900 года: Рильке и Россия» демонстрирует современное состояние международных исследований, посвященных Райнеру Марии Рильке, и дает прекрасное представление о том, насколько масштабным был научный проект «Рильке и Россия». Многогранность статей, разнообразие научных подходов и глубина научного интереса исследователей впечатляют.

Проект «Рильке и Россия» был осуществлен не в самое благоприятное для России в сфере международных отношений время. Он может быть расценен как мужественная попытка удержать связь и ткань единой европей-

ской культуры и истории от разрыва, желание увидеть еще раз воочию материальные и духовные скрепы культуры, явленные в наследии великого поэта. Это понимали и организаторы: на пресс-конференции в ТАСС директор Немецкого литературного архива Ульрих Раульф назвал проект знаком доверия: «Это дорогой проект, но в тяжелые политические времена эта выставка — знак доверия, знак того, что культурный диалог между нашими народами не останавливается»¹. Думая о проекте и его участниках и организаторах, дорожащих каждым словом, письмом, автографом поэта, вспоминаются строки Рильке в переводе Бориса Пастернака:

Деревья жмутся по краям дорог,
и люди собираются в кружок
и тихо рассуждают, каждый слог
дороже золота цена при этом².

Быть может, благодаря этому и подобным инициативам, а также подвижническим усилиям деятелей культуры и ученых, понимающих абсурд происходящего, разрыв отношений России и Европы не станет необратимым. Поэт верил в Россию и верил в то, что она еще скажет свое слово: «ничто из того, что идет извне, не пригодится России... Тяжелая рука Господа-ваятеля лежит на ней как мудрая отсрочка. Пусть эта страна испытает все, что ей причитается, тогда медленнее и яснее свершится ее судьба»³. Нам остается только быть причастными этой судьбе и помнить о том, что ее вершит Бог. Об этом не уставал говорить Райнер Мария Рильке. Например, в своем стихотворении «Утро», одном из восьми стихотворений, написанных поэтом на русском языке:

<...> Что будет? Ты не беспокойся,
да от погибели не бойся,
ведь даже смерть только предлог;
что еще хочешь за ответа?
да будут ночи, полны лета
и дни сияющего света
и будем мы и будет бог.
(1900)⁴

¹ Цит. по: *Глотова Ю.* Страна, которая граничит с Богом. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2018-02-15/11_923_pilke.html (дата обращения: 10.05.2023).

² Р. М. Рильке. За книгой. URL: <https://www.askbooka.ru/stihi/rainer-mariya-rilke/za-knigoi.html> (дата обращения: 10.05.2023).

³ *Рильке Р. М.* Ворспеде. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. С. 173.

⁴ Печатается с соблюдением орфографии подлинника (*Рильке Р. М.* Ворспеде. Огюст Роден. Письма. Стихи. С. 418).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Азадовский К. М.* Рильке и Россия: Статьи и публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 432 с.: ил.
2. *Беляев А.* В Москве открылась экспозиция о связи поэта Рильке с Россией. URL: <https://rg.ru/2018/02/14/reg-cfo/v-moskve-otkrylas-ekspoziciia-o-sviasi-poeta-rilke-s-rossiej.html?ysclid=lkmi4nuxm300325915> (дата обращения: 10.05.2023).
3. *Глотова Ю.* Страна, которая граничит с Богом. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2018-02-15/11_923_pilke.html (дата обращения: 10.05.2023).
4. *Голубева М.* Рильке и Россия. URL: <https://www.culture.ru/materials/253233/rilke-i-rossiya?ysclid=lkmiehwrp2931767623> (дата обращения: 10.05.2023).
5. *Павлова Н. С.* О собирательности слова у Рильке. URL: <https://md-eksperiment.org/ru/post/20230422-o-sobiratelnosti-slova-u-rilke> (дата обращения: 10.05.2023).
6. *Райхвайн М.* Выставка: Райнер Мария Рильке был первым «понимающим Россию». URL: <https://inosmi.ru/20170521/239388838.html> (дата обращения: 10.05.2023).
7. Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Статьи. Стихи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2003. 656 с.
8. *Рильке Р. М.* Ворспеде. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. 456 с.
9. *Рильке Р. М.* Записки Мальте Лауридса Бригге: Роман. Новеллы. Стихотворения в прозе. Письма / Пер. с нем., сост. и предисл. Н. Литвинец. М.: Известия, 1988. 224 с.
10. *Рильке Р. М.* Часослов: Стихотворения. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 204 с.
11. *Слепынин О.* Рильке: о России — главное // Камертон. 2016. № 86. Декабрь. URL: <https://webkamerton.ru/2016/12/rilke-o-rossii-%25e2%2580%2593-glavnoe> (дата обращения: 10.05.2023).
12. *Чупринин К.* Рильке: «Одна Россия граничит с Богом». URL: <https://goslitmuz.ru/news/159/6041/> (дата обращения: 10.05.2023).
13. Kulturtransfer um 1900: Rilke und Russland / Hrsg. von D. Kemper, U. von Bülow und J. Lileev. Paderborn, 2019. 254 S. (Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- & Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau. Vol. 20).
14. *Reichwein M.* Rainer-Maria-Rilke war der erste Russlandversther // Die Welt. 2017. 21. Mai. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article164385513/Rainer-Maria-Rilke-war-der-erste-Russlandversther.html> (дата обращения: 10.05.2023).
15. *Rilke R. M.* Das Stunden-Buch. Leipzig: Insel-Verlag, 1918. URL: <https://www.gutenberg.org/files/24288/24288-h/24288-h.htm> (дата обращения: 10.05.2023).

Аннотация

Интерес к личности и наследию Райнера Марии Рильке не исчезает уже столетие. Произведения этого выдающегося поэта-модерниста занимают важное место как в немецкой, так и в русской культуре. В 2017–2018 годах был реализован международный немецко-русский проект «Рильке и Россия». В рамках проекта в Марбахе, Берне, Цюрихе и Москве прошла передвижная выставка «Рильке и Россия», которая получила большой резонанс среди специалистов и широкой общественности. Выставка сопровождалась научными конференциями во всех трех странах. По итогам проекта в 2019 году вышел сборник статей «Культурный трансфер около 1900 года: Рильке и Россия», в котором собраны материалы Московской и Марбахской конференций. Книга демонстрирует современное состояние международных исследований жизни и творчества Райнера Марии Рильке, а также отражает межкультурный диалог филологов, культурологов и искусствоведов в тесном сотрудничестве в рамках крупного международного проекта.

Abstract

For a century there has been interest in the personality and heritage of Rainer Maria Rilke. The works of this outstanding modernist poet occupy an important place in both German and Russian culture. The international German-Russian project *Rilke and Russia* was implemented in 2017–2018. Within the framework of the project, a traveling exhibition *Rilke and Russia* was held in Marbach, Bern, Zurich, and

Moscow, and received a great response among specialists and the public. The exhibition was accompanied by scientific conferences. As a result of the project, a collection of articles named 'Cultural transfer around 1900: Rilke and Russia' containing materials from the Moscow and Marbach conferences was published in 2019. The book demonstrates the current state of international studies of Rainer Maria Rilke's life and work, together with intercultural dialogue of philologists, culturologists and art historians in close cooperation within the major international project.

- ✓ *Ключевые слова:* Райнер Мария Рильке, Россия, Германия, Швейцария, немецкая литература, немецкая поэзия.
- ✓ *Keywords:* Rainer Maria Rilke, Russia, Germany, Switzerland, German literature, German poetry.

№ 3 / 2023

**ДОКУМЕНТЫ
И МАТЕРИАЛЫ**

«Забытая» рукопись Б. В. Асафьева: «Строение вещества» в методологических поисках ученого первых послереволюционных лет

БУКИНА ТАТЬЯНА ВАДИМОВНА

*Доктор искусствоведения, доцент, профессор, Академия Русского балета
имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)*

BUKINA TATIANA V.

*Doctor in Arts, Professor at the Department of Music, Vaganova Ballet Academy
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: tbukina2002@mail.ru

В настоящем материале вниманию читателей впервые предлагается полная публикация рукописи Б. В. Асафьева «Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке». Текст, о котором идет речь, принадлежит к числу ранних работ музыковеда: рукопись, датированная 1920 годом, хранится в РГАЛИ¹ и, как можно полагать, представляет собой черновик статьи. Автограф изложен в виде тезисов, пронумерованных и сгруппированных в две части; изложение не завершено и не содержит итогового раздела, при этом внизу рукописи проставлен порядковый номер следующего предполагаемого тезиса. Несмотря на незавершенность, сохранившийся фрагмент последовательно выстроен и достаточно обширен, чтобы дать представление об основных идеях проектируемой статьи. В истории более чем столетнего существования данной работы примечателен тот факт, что она уже привлекала внимание исследователей. Почти полвека назад, в 1974 году, известный специалист по творчеству Асафьева Е. М. Орлова опубликовала в журнале «Советская музыка» заметку, специально посвященную ее обзору, в которой оценивала ее как «широкий план-проспект на будущее», важный этап на пути становления асафьевского учения о музыкальной форме и теории интона-

¹ *Игорь Глебов*. Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке. Исследование. Июнь 1920 (рукопись) // РГАЛИ. Д. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 234. 24 л. Автограф не датирован. На обложке папки с документом имеется дата «Июнь 1920 г.», проставленная рукой сотрудника архива. Та же дата указана в библиографическом справочнике Б. В. Саитова и Т. П. Дмитриевой-Мей, опубликованном в V томе «Избранных трудов» Асафьева, в основу которого легли прижизненные перечни работ музыковеда (Библиография и нотография сочинений Б. В. Асафьева / Ред.-сост. Б. В. Саитов и Т. П. Дмитриева-Мей // *Асафьев Б. В. Избранные труды*: В 5 т. Т. V. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 305).

ции¹. Из публикации Орловой становится также известно, что сам материал предполагался к изданию в Собрании сочинений Асафьева, которое тогда планировал осуществить Институт истории искусств Министерства культуры СССР (современный ГИИ). Однако этот масштабный проект по ряду причин не состоялся, и текст «Строения вещества» вплоть до сегодняшнего дня оставался «забытым» среди архивных документов.

Подобный случай, конечно, можно было бы списать на неблагоприятное стечение обстоятельств, тем более что печальная судьба большей части музыкаведческого наследия 1920-х годов ни для кого не является секретом. Однако, как пронизательно замечал современник Асафьева и его коллега по Институту истории искусств Б. М. Эйхенбаум, сам факт «забвения» в отношении авторов или текстов следует считать «фактом исторически значимым»². Не кажется ли удивительным, что об этой рукописи, в свое время анонсированной и высоко оцененной Орловой, до сих пор не «вспомнили», несмотря на заметное оживление интереса к личности музыковеда и публикационную активность, которая разворачивается в последние годы вокруг его архивных материалов?³ Думается, что за «незаинтересованностью» в ней наших совре-

¹ Орлова Е. М. К истории становления теории музыкальной формы // Советская музыка. 1974. № 8 (429). С. 91.

² Эйхенбаум Б. М. Предисловие // Русская поэзия XIX века: Сборник статей / Под ред. и с предисл. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова Л.: Academia, 1929. С. VI.

³ Показателен в этом отношении, в частности, исследовательский проект «Неизданное наследие Б. В. Асафьева: научные концепции, публицистические работы, эпистолярный, музыкально-театральные труды (по архивным материалам о творчестве М. П. Мусоргского)», который выполнялся в 2019–2021 годах Н. И. Тетериной и В. А. Александровой при поддержке РФФИ (см.: Тетерина Н. И., Александрова В. А. Неопубликованное наследие Б. В. Асафьева о Мусоргском // Вестник РФФИ. Гуманитарные и общественные науки. 2022. № 1. С. 104–114; Тетерина Н. И. Неопубликованные маргиналии Б. В. Асафьева на полях партитуры оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского // Художественное образование и наука. 2021. № 3 (28). С. 110–117; Aleksandrova V. Pavel Lamm – Boris Asafyev Edition of the Opera „Khovanshchina“ by Modest Mussorgsky. Bringing Forward a Scholarly Problem on the Basis of Archival Materials // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Vol. 171. Atlantis Press, 2017. P. 89–93; Александрова В. А. Редакция П. Ламма – Б. Асафьева оперы М. Мусоргского «Хованщина». Постановка научной проблемы на материале архивных документов // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Материалы международной научной конференции / Ред.-сост. Г. У. Лукина. М.: ГИИ, 2018. С. 326–335). Кроме того, за прошедшее десятилетие состоялось несколько значимых публикаций переписки Асафьева. Среди них: Б. В. Асафьев – Н. Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / Публ., текстол. подготовка и науч. коммент. Е. С. Власовой. М.: Композитор, 2020; Власова Е. С. История «тройственного союза»: С. С. Прокофьев в переписке Б. В. Асафьева и Н. Я. Мясковского // Музыкальная академия. 2018. № 3 (763). С. 2–12; Власова Е. С. «Вы ждете Верди. Но я не уверен, что это единственно верно». Из переписки Б. В. Асафьева и Н. Я. Мясковского // Музыкальная академия. 2018. № 3 (763). С. 13–25; Александрова В. А. Б. В. Асафьев в работе над наследием М. П. Мусоргского (1928). Публикация эпистолярных материалов и архивных документов // Искусство музыки: теория и история. 2021. № 25. С. 28–47; Б. В. Асафьев – П. А. Ламм. Из неопубликованной переписки (1928). Публикация и комментарии В. А. Александровой // Искусство музыки: теория и

менников стоят более глубокие причины: в первую очередь, это необычная тематика текста, сфокусированная вокруг понятия «звучащего вещества».

В музыкально-теоретическом наследии Асафьева, которое, как известно, отнюдь не было обделено исследовательским вниманием ни в советскую, ни в постсоветскую эпоху, категорию звучащего вещества можно без преувеличения назвать одной из наиболее «таинственных» и до настоящего момента непроясненных. В отличие от многих других введенных им терминов, ставших общеупотребительными в отечественном музыкознании, — таких, например, как «симфонизм», «интонационный словарь эпохи», «кризис интонаций», «музыка устной традиции», «музыкальность», — это понятие, как отмечал в 2012 году М. Г. Арановский, «до сих пор не утратило налета некоторой экстравагантности» для профессионального сообщества¹. Специалисты, обращавшиеся к научному творчеству Асафьева, крайне редко проявляли интерес к концепту «звучащего вещества»: один из таких примеров — монография Орловой «Интонационная теория Асафьева» (1981), в которую вошли в сокращенном виде материалы ее более ранней публикации в «Советской музыке»². Немногочисленные отсылки к данному понятию встречаются и в работах наших дней. Так, лаконичную его характеристику предложила в 2012 году А. Л. Порфирьева в заметке, предваряющей переиздание работы Асафьева «Теория музыкально-исторического процесса», где, в частности, обратила внимание на примечательную способность звучащего вещества существовать как бы независимо от творческой воли композитора, управляя течением художественного процесса имплицитно для его участников³. Более последовательный анализ понятия содержится в объемной монографии, выпущенной в 2016 году финским специалистом Э. Вильянен, один

история. 2021. № 25. С. 48—101; Порфирьева А. Л. Из писем Б. В. Асафьева к А. В. Оссовскому // Временник Зубовского института. 2014. Вып. 1 (12). С. 165—182; Порфирьева А. Л. Письма Б. В. Асафьева к А. В. Оссовскому // Новые документы по истории искусствознания. XX век / Ред.-сост. Ж. В. Князева. СПб.: Петрополис, 2017. С. 270—390; Рязанова Н. П. Письма П. Б. Рязанова Б. В. Асафьеву // Opera Musicologica. 2014. № 2 (20). С. 80—86. Столь же симптоматичны факты переизданий работ музыковеда, созданных в 1920-х годах, в частности повторный выпуск в 2012 году издательством РИИИ сборника 1924 года «Задачи и методы изучения искусств», в котором видное место занимает статья Асафьева «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» (Задачи и методы изучения искусств / Отв. ред. А. Н. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 79—103). См. также: Игорь Глебов (Асафьев Б. В.). Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? // Искусство музыки: теория и история. 2021. № 25. С. 102—121.

¹ Арановский М. Г. Концепция Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 65.

² Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. С. 195—196.

³ Порфирьева А. Л. О статье Игоря Глебова «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» // Задачи и методы изучения искусств. С. 76.

из разделов которой посвящен статье Асафьева «Процесс оформления звучащего вещества» (1923). Исследователь рассмотрела эклектические концептуальные истоки данного текста и указала на его роль в формировании методологического аппарата музыковеда, не касаясь других его работ по этой проблематике¹. Наконец, двухстраничный обзор той же статьи в уже процитированной статье Арановского «Концепция Асафьева»² фактически исчерпывает библиографию по теме.

Между тем есть основания считать, что такое положение не соответствует реальной роли понятия звучащего вещества в исследовательской парадигме Асафьева. Более или менее последовательный анализ позволяет назвать его одним из ведущих концептов в научном творчестве музыковеда 1920-х годов, а также констатировать вслед за Орловой и Вильянен его ключевую роль в становлении интонационной теории. Помимо двух статей, целенаправленно ему посвященных, Асафьев в той или иной форме обращался к нему почти во всех своих наиболее значимых работах в области теории и истории музыки, методологии музыкознания, музыкальной критики, в аналитических этюдах, а также в публикациях в области музыкальной педагогики и культурной политики. Обращение к категории «звучащего вещества» было неразрывно связано для музыковеда с постановкой вопросов об историческом генезисе музыки, ее отношении к внехудожественному опыту человека (слуховому и не только), истоках ее семантики, ресурсах воздействия на человеческое сознание и о природе этого влияния (рациональной/иррациональной, конструктивной/деструктивной), так же как и о возможности применить этот потенциал музыкального воздействия на практике. Данная категория также составляла фундамент для разработки других, помимо интонации и музыкальной формы, ключевых для Асафьева концептов этого времени: «мелоса», «песенности», «плясового начала», «симфонизма», «слухового сознания», «обобществляющего воздействия музыки», «музыкального быта» и других.

Причины «непопулярности» асафьевского понятия у исследователей последующих поколений объяснимы: одной из них, вероятно, является непривычная для современного профессионального словоупотребления естественнаучная лексика, к которой тяготеет как сам термин «звучащее вещество», так и стиль рассматриваемой работы в целом. Она вызывает коннотации с интеллектуальными увлечениями первых десятилетий XX века, которые музыковед вполне разделял: такими как интуитивизм и органическое мировоззрение А. Бергсона и Н. О. Лосского, тектология А. А. Богданова и неклассическое естествознание, знакомое ему преимущественно в изложении Э. Кассирера. При этом как минимум первые три из них в советскую эпоху считались пре-

¹ *Viljanen E.* The Problem of „the Modern“ and „Tradition“: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949). Hermes Oy, Finland, 2016. P. 404–434.

² *Арановский М. Г.* Концепция Асафьева. С. 65–67.

ходящими и идеологически предосудительными, в то время как авторам наших дней, как правило, представляются уже методологически неактуальными. Вторая, не менее значимая причина заключается в своеобразной «неуловимости» понятия: хотя оно встречается во многих публикациях музыковеда этих лет, ни в одной из них Асафьев не дал ему четкого определения. Более того, он далеко не всегда придерживался даже строгого его терминологического обозначения, нередко заменяя синонимичными выражениями. В работах послереволюционного десятилетия обнаруживается порядка двадцати таких синонимов, среди которых, в частности, «звучащий материал», «музыкальная ткань», «музыкальное тело», «звучащая среда», «звучащая энергия», «ток действия», «звуковой поток», «стихия звука», «первоэлементы звучания», «сопряжение звучаний», «звучащие образы» и т. п. Их тождественность исходному термину обычно удастся установить только из контекста. Такие особенности, заметные и в обсуждаемой здесь рукописи, были во многом обусловлены спецификой научного стиля Асафьева¹, и, разумеется, они значительно усложняют понимание и теоретический анализ категории «звучащего вещества», которая, по сути, требует специальной реконструкции в его текстах.

Однако если согласиться с необходимостью подобной реконструкции, то значимость работы «Строение вещества» в проведении таковой трудно переоценить. Прежде всего, именно этот текст стал прецедентом введения рассматриваемого термина, хотя близкие по значению понятия встречаются и в более ранних публикациях и заметках Асафьева. В то же время данная рукопись является одним из двух текстов (наряду с «Процессом оформления звучащего вещества», вышедшим из печати в 1923 году), где интересующий нас концепт раскрывается достаточно последовательно. В публикуемых здесь тезисах, целиком развиваемых в ракурсе онтологии музыки, музыковед поднимает вопросы, к которым столь подробно не обращался ни в одном из своих последующих трудов. В частности, он детально разбирает состав и свойства звучащего вещества, движущие силы в его развертывании и принципы его «работы», благодаря чему рукопись способна значительно продвинуть в понимании этого феномена.

Какую же конкретно информацию сообщает представляемый вниманию читателей материал? Прежде всего, текст дает понятие об онтологическом статусе звучащего вещества. Из сохранившегося фрагмента становится понятным, что оно мыслилось Асафьевым как явление, исторически стоящее у истоков звуковой коммуникации. Это базовая предпосылка для формирования самого феномена музыки в ходе перманентного и во многом произвольного для человека «опредмечивания» его сознанием окружающей зву-

¹ В свое время довольно остроумно откомментированной в работе: *Чередищченко Т. В.* Терминологическая система Б. В. Асафьева (на примере исследования «Музыкальная форма как процесс») // Музыкальное искусство и наука: Сборник статей. Вып. 3 / Под ред. Е. В. Назайкинско. М.: Музыка, 1978. С. 215–229.

чащей среды. Такая среда, называемая в работе «звучащей материей», отождествляется Асафьевым с неорганической природой: она не организована (может быть неподвижной «косной массой шумов» либо находиться в состоянии хаотичного, даже взрывчатого движения, не имеющего конкретного направления) и обладает физическими свойствами — в частности, массой, упругостью, определенными агрегатными состояниями и сопротивлением силовому воздействию. На эту неорганическую и индифферентную материю направлена творческая активность человеческого сознания, которая в ходе организующего и «одухотворяющего» воздействия преобразует («превращает») ее в звучащее вещество как таковое. Последнее, в отличие от окружающей его звучащей среды, имеет уже органическую природу и, сохраняя с ней определенную преемственность, в то же время демонстрирует качества нового порядка, присущие живому организму. Так, оно динамично движется — причем триггером этого «непрерывно-текучего» движения, в представлении музыковеда, становится «кинетическая энергия», развиваемая в ходе преодоления сопротивления неорганизованной материи, само же движение описывается по аналогии с химическими реакциями, взаимным тяготением атомов и поведением биологических клеток. Звучащее вещество также по-своему одушевлено и индивидуализировано, являясь носителем некоего осмысленного «содержания», то есть комплекса «образов» и смыслов.

При этом как динамические, так и содержательные проявления звучащего вещества подчиняются системной организации, функцию которой выполняют законы ритмического становления. В публикациях этих лет Асафьев уже придерживался широкого понимания ритма, в сравнении с традиционной его трактовкой, отнюдь не сводя его к пульсации опорных долей. Так, в «Путеводителе по концертам», вышедшем из печати в 1919 году, он писал: «Ритм ощущается везде: и в мерном чередовании звуков различных длительностей, и в соразмерном последовании частей, отделов, периодов, тем, напевов, мелодий, и в многообразных степенях силы звучности (динамика), и в различиях окраски (тембр)»¹. Иными словами, понятие ритма означало для музыковеда универсальные закономерности упорядочения звукового материала во времени²; в рукописи же 1920 года он ищет им аналогии в явлениях

¹ *Игорь Глебов*. Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений. Пг.: Муз. отдел НКП, 1919. С. 61.

² Вполне вероятно, что такое расширенное понимание сложилось во многом под влиянием концепций Б. Л. Яворского, в частности его теории ладового ритма, где понятие ритма также охватывало все процессы временного развертывания лада. В работе 1908 года «Строение музыкальной речи» музыковед определял ритм как «соотношение длительностей всех частей музыкального произведения до соотношения отдельных звуков между собою включительно», распространяя его тем самым на явления очень разных масштабов и уровней (*Яворский Б. Л.* Строение музыкальной речи: Материалы и заметки. Ч. 1—3. М.: тип. Г. Арапова, 1908. С. 11). Известно, что Асафьев находился под обаянием идей и теорий Яворского с 1915 года, когда состоялась их первая личная встреча.

природы, как неорганической (прилив — отлив), так и органической (дыхание). Течению звучащего вещества ритмическая организация придает закономерность, задавая ему определенное направление и характер движения, а элементарные образные ассоциации, составляющие его содержательный ряд, организуются благодаря ей в более сложный образ или эмоцию. Так музыка, согласно Асафьеву, становится «отражением жизни» и обретает способность обращаться к человеческому сознанию (I, п. 7, 8).

В то же время, как это очевидно из текста, звучащее вещество еще не является музыкой в собственном значении слова: в представлении исследователя это, скорее, ее метафизическая форма, своеобразная «питательная среда» для звукотворчества, живущая в сознании в виде неоформленного потока звучаний. Чтобы воплотиться в конкретные музыкальные тексты, звучащее вещество проходит «кристаллизацию», или процесс «формования». В ходе этого процесса, управляемого деятельной творческой волей человека, оно, упорно преодолевая сопротивление неподатливой звуковой материи, отлагает в пространстве более или менее завершенные образования, наделенные границами, в той или иной мере артикулированной структурой и опорными «вехами» для восприятия.

Асафьев выделял уровни (или «фазы эволюции») кристаллизации музыкального материала, различные по степени отдаления от его генетической природы (I, п. 10, 11). К уровню первому, более раннему по происхождению, он относил «органические» для музыки приемы оформления, имманентные свойствам звучащего вещества: музыковед считал, что они происходят из двух основных истоков. Один из них — построение речи (в современной терминологии близким, возможно, является понятие риторической диспозиции¹, хотя Асафьев явно не сводил круг речевых прототипов музыки к риторике). В качестве второго истока исследователь указывал на наиболее универсальные архитектурные принципы, заимствованные из пространственных искусств: к таковым, вероятно, относится установление точек опоры, несущих конструкций и композиционных центров, расчет пропорций, симметрии и пр. Хотя это не оговаривается в работе специально, можно предположить, что закономерности, исходящие от построения речи, применимы в основном в организации смысловой стороны музыкального материала: благодаря им образно-эмоциональное содержание звучащего вещества получа-

¹ О влиянии принципов риторической диспозиции на конструктивную организацию музыки см., в частности: *Холопова В. Н.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки: Сборник статей. Вып. 4 / Редкол.: М. Е. Тараканов и др. М.: Советский композитор, 1979. С. 6—16; *Высоцкая М. С.* Композиционная модель в музыке: к вопросу об эволюции понятия // Музыкальная академия. 2021. № 4 (776). С. 153—155; *Пылаева Л. Д.* Действие принципов риторической диспозиции в условиях малых форм барокко (на примере французских сценических танцев с пением) // Общество: философия, история, культура. 2015. № 2. С. 44—49.

ет импульсы к последовательному становлению по аналогии с персонажами или идеями. В то время как архитектурные приемы распространяются в большей степени на «формальную» его сторону: они сообщают звуковому материалу элементы конструктивной организации, не нивелируя в то же время его текучую природу. И хотя историческое развитие музыки, как надеялся Асафьев, в настоящий момент движется по пути освоения (или восстановления?) принципов «органического» формообразования, в академической и учебной практике все еще преобладают иные, внешние по отношению к материалу, средства организации. К такого рода средствам, характерным для второй, исторически более поздней фазы кристаллизации, исследователь относил поэтическую или живописную программу, а также отвлеченные «пространственные схемы», под которыми понимал типические музыкальные структуры, изучаемые в курсе анализа форм и оказывающие, по его мнению, «мертвящее действие» на движение музыкального тока.

Если сопоставить эти наблюдения с более поздними публикациями музыковеда, становится очевидным, что первой, наиболее «органической» фазе кристаллизации в наибольшей мере соответствует пласт музыки, который он в дальнейшем называл «творчеством устной традиции», в то время как ко второй фазе гораздо более расположена так называемая «художественная музыка» (хотя явления органического становления ей тоже отнюдь не чужды). Довольно близкие параллели данным идеям обнаруживаются в документе, создававшемся Асафьевым, вероятно, в те же месяцы: программой курса «Русское народное музыкальное творчество», разработанной им для Института истории искусств. В одной из ее частей фольклорный песенный мелос прямо называется «органическим явлением»; в рамках другого раздела предлагается рассмотреть, «как решает русская народная песня проблему музыкальной формы во времени: в длительности, в живом росте и в пространстве в виде „окристаллизовавшихся“ образований-схем»¹. Между тем, сколь бы далеко ни отклонялась музыка в процессе кристаллизации от своих «органических» истоков, она, насколько позволяет судить текст работы, не теряет генетическую связь с ними: такая связь, очевидная в одних случаях и опосредованная в других, существует постольку, поскольку в музыкальной ткани сохраняются те или иные проявления звучащего вещества. Об этих проявлениях и характеристиках, присущих рассматриваемому феномену, отчасти речь здесь уже шла, но на данном этапе, после проведенного экскурса в психофизическую природу звучащего вещества, имеет смысл обратиться к ним более последовательно; было бы любопытно также сопоста-

¹ Цит. по: Из истории советского музыкального образования: Сборник материалов и документов. 1917–1927 / Сост. П. А. Вульфрус и др. Л.: Музыка, 1969. С. 286. Датировка программы предложена редакторами сборника, в число которых входил С. Л. Гинзбург, в свое время бывший одним из первых слушателей данного курса у Асафьева в РИИИ.

вить интуиции, высказанные в рукописи 1920 года, с более поздними работами Асафьева, чтобы проследить, как его представления развивались далее.

Первым, наиболее фундаментальным свойством звучащего вещества, безусловно, следует считать текучесть и пластичность, органическую системность устройства, пронизанность разноуровневыми связями и взаимными функциональными тяготениями, сопрягающими его элементы, что придает ему своеобразное «жизнеподобие». Во второй части рукописи Асафьев много рассуждает об атомном и клеточном строении звучащего вещества, тем самым в очередной раз утверждая его эквивалентность реальной физической и, прежде всего, органической ткани. Так же как и живой организм, оно постоянно пребывает в состоянии неравновесия и процессе становления — это поступательное движение вперед составляет жизненный нерв музыки, и, вне зависимости от степени интенсивности процесса, «пока музыка длится, остановки движения не бывает», замечает музыковед (II, п. 7). Углубляясь еще далее в естественно-научные аналогии, Асафьев стремится установить в музыкальном материале специфические катализаторы, обуславливающие ее динамическую природу, указывая (вполне ожидаемо) в качестве таковых на ладовые и гармонические тяготения, которые сопоставляет с дрожжами, вызывающими «брожение звуковой массы». В более поздней статье «Ценность музыки» (1923) исследователь вновь вернулся к этому вопросу и пришел к выводу, что основным фактором музыкального движения является системная организация музыкальной ткани, в которой все элементы находятся во взаимной функциональной зависимости; причем на временном протяжении эти взаимозависимости проявляют себя через ощутимые слухом тяготения. Наряду с ладогармоническими связями, эти тяготения затрагивают тематические процессы: благодаря им разделы формы сопрягаются в единое целое, а между отдаленными друг от друга по времени проведениями и преобразованиями темы возникают многочисленные «поля тяготения». Аналогичные сложные системы взаимозависимостей и сопряжений формируются между другими элементами звучащего вещества: например, в области динамики или тембровой драматургии; и, подобно биоритмам живого организма, действие каждой из этих «подсистем» подчиняется определенным ритмическим закономерностям¹. Способность музыкальной ткани к органическому росту Асафьев постоянно акцентировал в работах этих лет, анализируя на многочисленных примерах явления мелоса, песенного начала и симфонизма — наиболее яркие проявления текучести звучащего вещества.

Вторым важным параметром является чувственная конкретность, значимость «материальных» физических свойств, апелляция к сенсорному опыту человека, в том числе различным синестезиям. Такого рода коннотации, по-

¹ *Игорь Глебов*. Ценность музыки // De Musica: Сборник статей под ред. Игоря Глебова. Пг.: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. С. 27–30.

видимому, хранят память о тесном генетическом родстве звучащего вещества с его древними праистоками, «косной массой шумов», от которой оно «отпочковалось». Из рассматриваемой здесь рукописи можно получить представление, какие именно элементы звучащего вещества отвечают за формирование подобных связей: говоря о третьем его измерении, помимо горизонтального (мелодического) и вертикального (гармонического), музыковед называл такие его свойства («состояния»), как интенсивность звучания (динамика), интенсивность светотени и краски (звуковой колорит) и различные степени плотности и разряженности фактуры (I, п. 14). Иными словами, речь идет о качественных характеристиках звучания, не подлежащих точной нотной фиксации, которые делают музыку физически «осязаемой» реальностью, погружают ее в повседневную жизнь и наполняют жизненными смыслами. В последующих публикациях Асафьева («Симфонических этюдах», «Письмах о русской опере и балете» и пр.) к перечисленным здесь свойствам добавились и другие: ритмо-темповые и артикуляционные особенности, тембровое оформление, лад и строй, связь музыки с жестом, танцевальной моторикой, интонациями речи и т. п.

На первых двух качествах звучащего вещества — процессуальности и сенсорной насыщенности — базируется следующая особенность звучащего вещества: присущий ему выраженный эффект погружения, вовлечения, который, воспользовавшись современной терминологией, можно назвать «иммерсивностью»¹. В первой части работы «Строение вещества» (п. 7) музыковед обращал внимание на то, что ритмическая плановость оказывает организующее воздействие не только на звуковую материю, но и на человеческую волю, там же в сноске упоминал о способности музыки к «гипнотизации». Интуиция Асафьева заключалась в том, что генетическое сходство с организацией биологических и психических процессов лежит в основе суггестивного эффекта, производимого музыкой. Как «живой» организм, наделенный собственным «духом» (содержанием), музыка активно взаимодействует с другими организмами, прежде всего человеческими; вступая в резонанс с биоритмами тела человека, она подчиняет его своим ритмам становления. На сегодняшний день суггестивные свойства музыки — факт глубоко изученный и широко применяемый на практике, от психотерапии до артпедагогики; сам же Асафьев в дальнейшем неоднократно обращался к этому вопросу, в частности, в связи с явлением симфонизма. Так, в статье 1923 года «Симфонизм как проблема современного музыкознания» он впервые применил термин «обобществляющее воздействие музыки», под которым по-

¹ А. В. Венкова определяет иммерсивность в искусстве как «формирование опыта художественного восприятия, основанного на мультисенсорном вовлечении в воспринимаемые явления» (см.: Венкова А. В. Феномен иммерсивности. Мультисенсорный поворот в культуре. СПб.: Астерион, 2021. С. 7).

нимал способность симфонически организованных произведений создать у аудитории чувство социальной солидарности на почве общих переживаний¹. Впоследствии он часто пользовался этим понятием, акцентируя особую «общительность», присущую музыкальному искусству.

Таким образом, из рассуждений музыковеда следовало, что звучащее вещество концентрирует в себе ключевые коммуникативные качества музыки, ресурсы ее психофизиологического воздействия, а также смысловые аспекты — то есть те свойства, благодаря которым она лежит в основе социальных и эмоциональных связей между людьми, способна транслировать идеи и вызывать эмоциональный отклик. Если говорить о том, как сформировались подобные представления, то их генезис, вероятно, лежал как в философских позициях, которых придерживался Асафьев на том этапе, так и в его опыте музыканта-практика. С точки зрения концептуальных предпосылок в них отчетливо сказывается, прежде всего, влияние органического мировоззрения: с идеями этого направления музыковед был знаком по работам А. Бергсона, а также его крупнейшего последователя в России Н. О. Лосского, у которого он обучался в университетские годы². В рамках органического мировоззрения на явления материального мира, социум и феномены человеческого мышления проецируются характеристики, свойственные живым организмам: целостность, индивидуальность, иерархическая системность устройства и способность к самоорганизации, осуществление целенаправленной деятельности, подверженность необратимым (но не предзаданным), ритмически упорядоченным изменениям, наличие исторической памяти, открытость к взаимодействию с окружающим миром и способность реагировать на вызовы окружающей среды³. Характерно, что представители органицизма считали его отнюдь не умозрительной доктриной, а учением, вполне соотносимым с современными научными представлениями: так, работы Бергсона изобилуют анализами примеров из биологии, физики, химии, астрономии и ссылками на новейшие научные данные.

В текстах Асафьева, относящихся к рассматриваемому здесь периоду, встречается множество свидетельств его приверженности органическому

¹ Игорь Глебов. Симфонизм как проблема современного музыкознания // Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / Пер. Р. И. Грубера; под ред. и со вступ. статьей Игоря Глебова. Л.: Тритон, 1926. С. 6.

² В 1906/07 учебном году Асафьев прослушал у Лосского курс по истории новой философии. Подробнее о влиянии на музыковеда концепций Бергсона и Лосского см., в частности: *Viljanen E.* The Problem of „the Modern“ and „Tradition“: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949). P. 118–123, 130–143.

³ Подробнее об этом см.: *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое // Лосский Н. О. Избранное / Сост., вступ. статья, подгот. текста и примеч. В. П. Филатова. М.: Правда, 1991. С. 349–480; *Левицкий С. А.* Основы органического мировоззрения. Frankfurt a. M.: Посев, 1946. С. 64–88.

миропониманию, а также того, что звучащее вещество, со свойственными ему синкретизмом, целенаправленностью движения, качественным своеобразием, наделенностью «психе», он считал наиболее непосредственным воплощением органической субстанции (бергсоновского «*élan vital*»). В рукописи «Строение вещества» можно обнаружить немало пересечений с идеями «Творческой эволюции» Бергсона, вплоть до заимствования отдельных понятий либо метафор. Например, уже начальные фразы работы Асафьева корреспондируют описанию процессов зарождения живых организмов у Бергсона: «материя, формирующая мир, есть неделимый поток, неделима также жизнь, которая пронизывает материю, вырезая в ней живые существа... Между ними возникает *modus vivendi*, который и есть организация»¹, и т. д. Причем при обращении к более ранним текстам музыковеда становится очевидно, что подобные аналогии возникли не спонтанно, под действием мимолетного увлечения модными философскими теориями, а были результатом его многолетних размышлений. Так, в программной статье «Пути в будущее», опубликованной в 1918 году в основанном им журнале «Мелос», он прямо отсылал читателя к принципам органического мировоззрения, называя его «новой теорией познания», а также утверждал вслед за Бергсоном и Лосским, что центральный для этой теории феномен целостности наиболее постижим через образ потока, неразложимого на дискретные частицы. В связи с этим, полагал Асафьев, идеи данного учения особенно близки музыкантам, поскольку им «более, чем другим художникам, ведомо ощущение этого жизненного порыва, конкретизируемого ими в текучей материи звука. Точно так же лучше, чем все другие люди, могли бы они рассказать об интуитивном, непосредственно-целостном познании мира»². В той же работе он предложил вполне «органицистское» понимание музыкальной формы, которое в то же время отчетливо корреспондировало тезисам будущей рукописи «Строение вещества»: «Форму я мыслю как непрерывное становление... В итоге форма есть то, что получается в искомом художником преодолении неживого материала... напряжением творческой мысли, единой в своей триадности, то есть соединении разума, чувства и воли»³.

Весьма примечательным документом, развивающим идеи органического мировоззрения применительно к музыкальному искусству, можно считать также запись, сохранившуюся среди рукописных заметок Асафьева и датированную 1917 годом: этот материал, по предположению А. Н. Крюкова, предназначался для аннотации к журналу «Музыкальная мысль», замысел кото-

¹ Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с фр. И. Флеровой; вступ. статья И. Блауберг. М.: Терра-Книжный клуб; Канон-пресс-Ц, 2001. С. 245.

² Игорь Глебов. Пути в будущее // Мелос. Книги о музыке / Под ред. И. Глебова и П. П. Сувчинского. Кн. 2. Пг.: Гос. тип., 1918. С. 66.

³ Там же. С. 58.

рого Асафьев вынашивал в тот момент. Насколько можно судить по данному фрагменту, музыковед стремился в нем очертить в сжатой форме видовые особенности музыкального искусства — в частности такие, как: «1. *Преобладание интуитивного мышления* над рассудочными построениями, или 2. *Органической сочлененности, согласованности, симфонической связанности* над систематически данными формами, или 3. *Актуальности, действенности* над статикой и академической застылостью, или 4. *Внутренней правды, психологичности, соответствия пульсу душевной жизни* над внешними (извне идущими) заданиями (сюжетность, программность, т. е. описательность)... или 5. *Качества над количеством*, то есть что $2 \times 2 = 4$, но 4 совсем не то, что 2×2 или $2 + 2$, или 6. *Переживаний и ощущений* над конкретным, видимым, осязаемым»¹. Из приведенных фрагментов становится очевидно, что идеи публикуемой здесь рукописи формировались у Асафьева длительно и последовательно на протяжении нескольких предшествующих лет.

В плане практической деятельности важным стимулом к осмыслению феноменологии звучащего вещества для Асафьева, наряду с его собственным композиторским творчеством, послужили, с одной стороны, его многолетняя работа в качестве концертмейстера балета², с другой — опыт рефлексии над фольклорным наследием, что нашло отражение в его публикациях, предшествовавших рукописи «Строение вещества». Так, его чрезвычайно привлекали современные поиски в области балета: в первую очередь с точки зрения сенсорного (телесно-двигательного) компонента, приносимого в музыку танцевальным началом, а также в отношении суггестивного эффекта, производимого музыкальным и танцевальным ритмом. В 1918 году музыковед писал в одной из своих газетных заметок о магическом воздействии ритма в «Великой священной пляске» Стравинского, порождающего в слушателе чувство слияния с космосом: «В восприятии музыки пляска рождалась мечта: не постиг ли Стравинский в этом поразительном синтезе действия магию стихийного ритма, создав музыку завораживающую и пульсирующую как бы вровень мощному ритмическому колыханию жизненных сил Вселенной?.. Человеческая воля безудержно поглощается в этом ритмическом становлении: захваченная стихией, она предается головокружительному кружению и, влекомая в сонме спиралей (не образное ли их подобие можно угадать в древних хороводах и в хлыстовских радениях), бессознательно предается восторгу слияния с извечным вселенским Единством»³. О роли исследований Асафьевым музыки устной традиции в становлении

¹ Цит. по: Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост., вступ. статья и коммент. А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1981. С. 10–11. Курсив мой. — Т. Б.

² Как известно, Асафьев начинал свою карьеру в должности пианиста-репетитора балетной труппы Марининского театра, в которой проработал с 1910 по 1916 год.

³ *Игорь Глебов*. Предвосхищение будущего // Жизнь искусства. 1918. 31 окт. № 3. С. 4.

его концепции звучащего вещества здесь уже упоминалось. Однако предпосылки к этим рефлексиям тоже встречаются в его более ранних статьях. Так, в рецензии 1918 года на концерт Ф. И. Шаляпина музыковед размышлял об иммерсивном действии песенного мелоса, особенно в условиях совместного пения: «в песенности, в этом дивном наследии стародавних времен называется „инвокационное“ стихийное, гипнотизирующее свойство музыки... В пении мы жизнь ощущаем через дыхание... В песне мы дышим в унисон, в согласии со стихийным ритмом природы, а не подчиняемся тому скромному рассудочному метрическому последованию слабых и сильных долей, каковое тоже мнит себя ритмом, являясь лишь его жалким отображением»¹.

Предпринятый здесь экскурс позволяет во многом прояснить понимание звучащего вещества Асафьевым, его место в музыковедческой концепции исследователя этих лет, причины обращения к нему и то, какой объяснительной силой наделялось для него это понятие. Прежде всего, данная категория давала ему важнейшее промежуточное звено между повседневной шумовой средой и высшими художественными формами и позволяла объяснить, как музыка прошла столь гигантский путь эволюции. Она также, безусловно, привлекала музыковеда как феномен, аккумулирующий «человеческое» измерение музыки, обращение к которому позволяло ставить и решать вопросы, касающиеся содержательных и коммуникативных ее аспектов: как возможно понимание этого искусства, не переводимого на язык понятий, чем объясняется его открытость миру человеческих эмоций и колоссальное воздействие на психическую и физиологическую природу человека. На все эти вопросы не могла дать ответа традиционная теория музыки, преподаваемая в консерваториях. Весьма показательны, что работа писалась на поворотном в биографии Асафьева этапе избрания профессором Института истории искусств и осмысления концептуальных основ своего будущего преподавания, одновременно с созданием его первых учебных программ для РИИИ. По всей видимости, концепт звучащего вещества виделся музыковеду фундаментом для построения новой, не формальной, а содержательной музыкальной теории, — причем, как ему представлялось, опирающейся не только на прочный философский background, но и на вполне объективные научные основания, — и соответствующей современному уровню научного знания.

Из последующих работ музыковеда можно судить о том, в каком направлении далее развивались эти представления. Так, его статьи 1923—1924 годов («Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского», «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания», «Кризис музыки» и другие) показывают, что он постепенно приходил к заключению, что свойства, атрибутируемые им звучащему ве-

¹ *Игорь Глебов*. О песне и песенности (по поводу выступлений Шаляпина в Мариинском театре) // Жизнь искусства. 1918. 14 дек. № 37. С. 1.

ществу, — смысловое и эмоциональное содержание музыки, ее фасцинация и суггестия, — не имеют универсального «спектра действия», а всегда укоренены в конкретном социальном и культурно-историческом контексте. С этого времени он переключается от собственно онтологического ракурса к исследованию социально-культурных аспектов музыки, а также к вопросам о прикладном применении ресурсов ее психологического воздействия. Одним из наиболее значительных итогов этих поисков в конце 1920-х годов стала, как известно, первая часть его монографии «Музыкальная форма как процесс», которая, по сути, закладывала фундамент к построению новой социально и культурно ориентированной теории музыки и в которой несомненно обнаруживается развитие на новом уровне положений, впервые в отчетливой форме сформулированных именно в рукописи «Строение вещества». Таким образом, рассматриваемая рукопись отражает важный этап в методологических поисках Асафьева, а ее публикация, как представляется, позволит закрыть серьезный пробел в изучении наследия самого музыковеда и в исследовании путей становления отечественной музыкально-теоретической мысли.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Игорь Глебов. Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке. Исследование. Июнь 1920 (рукопись) // РГАЛИ. Д. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 234. 24 л.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГИИ — Государственный институт искусствознания.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

РИИИ — Российский институт истории искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александрова В. А.* Б. В. Асафьев в работе над наследием М. П. Мусоргского (1928). Публикация эпистолярных материалов и архивных документов // Искусство музыки: теория и история. 2021. № 25. С. 28–47.
2. *Александрова В. А.* Редакция П. Ламма — Б. Асафьева оперы М. Мусоргского «Хованщина». Постановка научной проблемы на материале архивных документов // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Материалы международной научной конференции / Ред.-сост. Г. У. Лукина. М.: ГИИ, 2018. С. 326–335.
3. *Арановский М. Г.* Концепция Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85.
4. Б. В. Асафьев — Н. Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / Публ., текстол. подготовка и науч. коммент. Е. С. Власовой. М.: Композитор, 2020. 560 с.
5. Б. В. Асафьев — П. А. Ламм. Из неопубликованной переписки (1928). Публикация и комментарии В. А. Александровой // Искусство музыки: теория и история. 2021. № 25. С. 48–101.
6. *Бергсон А.* Творческая эволюция / Пер. с фр. И. Флеровой; вступ. статья И. Блауберг. М.: Терра-Книжный клуб; Канон-пресс-Ц, 2001. 384 с.

7. Библиография и нотография сочинений Б. В. Асафьева / Ред.-сост. Б. В. Саитов и Т. П. Дмитриева-Мей // *Асафьев Б. В.* Избранные труды: В 5 т. Т. V. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 291–380.
8. *Венкова А. В.* Феномен иммерсивности. Мультисенсорный поворот в культуре. СПб.: Астерион, 2021. 336 с.
9. *Власова Е. С.* «Вы ждете Верди. Но я не уверен, что это единственно верно». Из переписки Б. В. Асафьева и Н. Я. Мяскового // Музыкальная академия. 2018. № 3 (763). С. 13–25.
10. *Власова Е. С.* История «тройственного союза»: С. С. Прокофьев в переписке Б. В. Асафьева и Н. Я. Мяскового // Музыкальная академия. 2018. № 3 (763). С. 2–12.
11. *Высоцкая М. С.* Композиционная модель в музыке: к вопросу об эволюции понятия // Музыкальная академия. 2021. № 4 (776). С. 152–165.
12. *Игорь Глебов.* О песне и песенности (по поводу выступлений Шаляпина в Мариинском театре) // Жизнь искусства. 1918. 14 дек. № 37. С. 1–2.
13. *Игорь Глебов (Асафьев Б. В.).* Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? // Искусство музыки: теория и история. 2021. № 25. С. 102–121.
14. *Игорь Глебов.* Предвосхищение будущего // Жизнь искусства. 1918. 31 окт. № 3. С. 4.
15. *Игорь Глебов.* Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений. Пг.: Муз. отдел НКП, 1919. 102 с.
16. *Игорь Глебов.* Пути в будущее // Мелос. Книги о музыке / Под ред. И. Глебова и П. П. Сувчинского. Кн. 2. Пг.: Гос. тип., 1918. С. 50–96.
17. *Игорь Глебов.* Симфонизм как проблема современного музыкознания // *Беккер П.* Симфония от Бетховена до Малера / Пер. Р. И. Грубера; под ред. и со вступ. статьей Игоря Глебова. Л.: Тритон, 1926. С. 3–9.
18. *Игорь Глебов.* Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств / Отв. ред. А. Н. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 79–103.
19. *Игорь Глебов.* Ценность музыки // *De Musica: Сборник статей под ред. Игоря Глебова.* Пг.: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. С. 5–34.
20. Из истории советского музыкального образования: Сборник материалов и документов. 1917–1927 / Сост. П. А. Вульфус и др. Л.: Музыка, 1969. 306 с.
21. *Левцкий С. А.* Основы органического мировоззрения. Frankfurt a. M.: Посев, 1946. 250 с.
22. *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое // Лосский Н. О. Избранное / Сост., вступ. статья, подгот. текста и примеч. В. П. Филатова. М.: Правда, 1991. С. 349–480.
23. Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост., вступ. статья и коммент. А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
24. *Орлова Е. М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. 302 с.
25. *Орлова Е. М.* К истории становления теории музыкальной формы // Советская музыка. 1974. № 8 (429). С. 91–94.
26. *Порфирьева А. Л.* Из писем Б. В. Асафьева к А. В. Оссовскому // Временник Зубовского института. 2014. Вып. 1 (12). С. 165–182.
27. *Порфирьева А. Л.* О статье Игоря Глебова «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» // Задачи и методы изучения искусств / Отв. ред. А. Н. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 74–78.
28. *Порфирьева А. Л.* Письма Б. В. Асафьева к А. В. Оссовскому // Новые документы по истории искусствознания. XX век / Ред.-сост. Ж. В. Князева. СПб.: Петрополис, 2017. С. 270–390.
29. *Пылаева Л. Д.* Действие принципов риторической диспозиции в условиях малых форм барокко (на примере французских сценических танцев с пением) // Общество: философия, история, культура. 2015. № 2. С. 44–49.
30. *Рязанова Н. П.* Письма П. Б. Рязанова Б. В. Асафьеву // Opera Musicologica. 2014. № 2 (20). С. 80–86.

31. *Тетерина Н. И.* Неопубликованные маргиналии Б. В. Асафьева на полях партитуры оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского // *Художественное образование и наука.* 2021. № 3 (28). С. 110–117.
32. *Тетерина Н. И., Александрова В. А.* Неопубликованное наследие Б. В. Асафьева о Мусоргском // *Вестник РФФИ. Гуманитарные и общественные науки.* 2022. № 1. С. 104–114.
33. *Холопова В. Н.* О прототипах функций музыкальной формы // *Проблемы музыкальной науки: Сборник статей.* Вып. 4 / Редкол.: М. Е. Тараканов и др. М.: Советский композитор, 1979. С. 4–22.
34. *Чередниченко Т. В.* Терминологическая система Б. В. Асафьева (на примере исследования «Музыкальная форма как процесс») // *Музыкальное искусство и наука: Сборник статей.* Вып. 3 / Под ред. Е. В. Назайкинского. М.: Музыка, 1978. С. 215–229.
35. *Эйхенбаум Б. М.* Предисловие // *Русская поэзия XIX века: Сборник статей / Под ред. и с предисл. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова Л.: Academia, 1929. С. V–VII.* (Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая Отделом словесных искусств. Вып. XIII).
36. *Яворский Б. Л.* Строение музыкальной речи: Материалы и заметки. Ч. 1–3. М.: тип. Г. Арапова, 1908. 40 с.
37. *Aleksandrova V. Pavel Lamm – Boris Asafyev Edition of the Opera „Khovanshchina“ by Modest Mussorgsky. Bringing Forward a Scholarly Problem on the Basis of Archival Materials // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Vol. 171. Atlantis Press, 2017. P. 89–93.*
38. *Viljanen E.* The Problem of „the Modern“ and „Tradition“: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949). Hermes Oy, Finland, 2016. 670 p. (Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics 23).

Аннотация

Статья предваряет публикацию рукописи Б. В. Асафьева «Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке» (1920). Ставится вопрос о причинах «забвения» данного текста, несмотря даже на прецеденты опубликования его обзора Е. М. Орловой в 1974 и 1981 годах; рассматриваются основные идеи работы, концептуальные истоки изложенных в ней взглядов и ее связь с более ранними и последующими исследованиями музыковеда. Делается вывод о том, что рукопись отражает важный этап в становлении авторской методологии Асафьева.

Abstract

The article precedes a publication of a manuscript *The Structure of Substance and the Crystallization (Formation) in Music* by Boris Asafyev and provides a detailed commentary to this text. It poses a question on reasons of ‘forgetting’ the text in musicological tradition despite even precedents of publishing its reviews by Elena Orlova in 1974 and 1981. The paper also considers the basic ideas of Asafyev’s work, conceptual sources of the enunciated views and its connections with his earlier and following research. A particular attention is paid to a concept of so-called sounding substance proposed in the text: this term ever since possessed a great importance in Asafyev’s publications and has not been hitherto properly comprehended in musicology. The undertaken analysis results disclose a significant importance of the manuscript in establishing Asafyev’s authorial methodology. The publication will cover a serious gap in examining of his heritage.

- ✓ *Ключевые слова:* Б. В. Асафьев, звучащее вещество, советское музыкознание 1920-х годов.
- ✓ *Keywords:* Boris Asafyev, sounding substance, Soviet musicology of the 1920s.

Игорь Глебов (Б. В. Асафьев)
Строение вещества
и кристаллизация
(формообразования)
в музыке. Исследование¹

УДК
78.01 + 78.072.2

Публикация и комментарии Т. В. Букиной

I

1. Музыка есть прежде всего одна из функций сознания, организующего жизнь и строящего культуру. Посредством этой важнейшей функции осуществляется претворение неорганизованной, повсюду в природе рассеянной звучащей материи в непрерывно текучее² звучащее вещество, стройно и закономерно-последовательно длящееся во времени и отлагающее в пространстве планомерные формообразования (или кристаллизующееся в пространстве в виде стройных планомерных формообразований)³.

2. Как искусство музыка есть деятельность сознания, потенциальная энергия⁴ которой направлена к преодолению сопротивления неорганизованного материала⁵ и претворению его в гибкий язык человеческой воли, сознания и

¹ РГАЛИ. Д. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 234. 24 л. Отдельные пункты рукописи содержат примечания автора (здесь вынесены в постраничные сноски). Добавления, вставленные между строк, помещены в основной текст.

² Здесь и далее выделения текста принадлежат Асафьеву.

³ Примечание Б. В. Асафьева: «Непрерывность эту и текучесть необходимо мыслить как *Conditio Sine qua non* музыки, и только в музыке, то есть с момента воплощенного или воспроизведенного звука и до возможно совершенного использования данного звукового материала. Явление приостановки музыкального движения, сопровождаемое прекращением звучания („паузы“), не нарушает принципа непрерывности, ибо 1) оно происходит в замкнутой сфере музыкального метра, т[о] е[сть] в момент особого процесса, который можно обозначить как пребывание в состоянии звучания, и 2) в течение всякой паузы музыка все-таки продолжает длиться („течет“), но не движется поступательно». *Conditio Sine qua non* — (лат.) неперемное условие.

⁴ *Потенциальная энергия* — один из многих применяемых в настоящей работе терминов естественно-научного происхождения, впоследствии перешедший и в другие тексты Асафьева. В физике он, как известно, означает потенциал движения, которым тело наделено в определенном силовом поле (например, гравитация).

⁵ «Сопротивлением» в механике называется способность материала противостоять силовым нагрузкам и воздействиям. «Материал», «звуковой материал» — в данном тексте более широкое понятие, чем «звучащая материя», применяется в отношении к различным сущностям: звучащей материи как таковой, звучащему веществу, музыке в целом.

эмоций. Этот процесс непрерывного преодоления и есть то, что делает музыку искусством, это есть ее искус (то есть опыт, проба, попытка, но также соблазн и прельщение — Даль).

3. В процессе неустанного становления, направленного к организации сопротивляющегося материала, развивается кинетическая энергия¹, непрерывно меняющая облик звучащего вещества и, таким образом, как бы превращающаяся из одного вида в другой. Каждый звучащий момент возникает поэтому в итоге совершившегося процесса, подобного химической реакции: это своеобразный сплав всех предшествовавших звучаний, но со своими специфическими свойствами и соответственным воздействием на все последующее. Являясь сплавом всего предшествовавшего, каждый данный звучащий момент — точка отправления (импульс) для дальнейших звучаний.

4. В этом процессе последовательных реакций, подобных горению, часть вещества рассеивается или поглощается воспринимающей средой, а часть отлагается в виде кристаллов (формообразований), формы которых строго обусловлены свойством материала, в них застывшего. Таким образом, музыкальная форма не есть отвлеченная нагая схема, в которую возможно вправить любой звучащий материал: она предопределена, т[о] е[сть] рождается в итоге закономерных процессов разложения, воссоединения и перемещения элементов и зависит от состава их и от свойств созидающих их и взаимно борющихся сил².

5. Таким образом, музыкальная форма есть звучащее вещество, претворенное человеческим сознанием в стройный организм. Энергия, потраченная на преодоление сопротивления материала и на его претворение, и есть то, что называют содержанием. В форме, понимаемой как синтез материала и содержания, царит гармонически слиянное, неразлагаемое единство, и старый неразрешимый вопрос о соотношении формы и содержания, вносящий в единое целое, чем должно быть истинное произведение искусства, искусственный дуализм, — под таким углом зрения стирается. Он может возникать лишь в тех случаях, когда форму как-то отвлекают от существа данного произведения (причем не

¹ Термин «кинетическая энергия», как и «потенциальная энергия», заимствован Асафьевым из термодинамики, где он означает вид энергии, развиваемый телом в процессе движения.

² Примечание Б. В. Асафьева: «Вредный обычай обучать музыке и сочинять музыку, неизвестно где, как и на чем воспроизводимую и для каких голосов или инструментов предназначенную, приводит к полнейшему пренебрежению свойствами конкретно представляемого звукового материала. Еще более вредно обыкновение заставлять сочинять по схемам (типовым формам), извлеченным из образцовых произведений великих мастеров, при полном забвении того, что каждое из них есть раз навсегда данное неповторимое единство, вызванное в итоге напряженного процесса претворения определенного данного материала, и что истинное мастерство состоит в умении до конца использовать (развить) данный материал, а не в приспособлении его к заранее заготовленным штампам. Писание по схемам приводит к замене живого развития рассудочно разлагаемой разработкой и притупляет работу музыкально-творческой мысли».

понять, что же есть форма — телесная оболочка или скелет?) и рассматривают ее вне всякой зависимости от выявляемого материала, его сопротивления и энергии, затраченной на его претворение. Но тогда форма — мертвая схема, в которую вливается любое неопределенное, неоформленное и чаще всего эмоционально неограниченное содержание, и в этом дуализме исчезает самое понятие цельного произведения искусства, так как от него ничего не остается за вычетом схемы и прившедшего в нее содержания. Монистическое понимание формы как синтеза отождествляет выявившуюся форму с самим произведением.

6. Анализ многообразных форм позволяет различать среди них виды и подвиды, объединенные некоторыми общими признаками. Это дает возможность группировать формы по принципу единства и контраста и различать своеобразные и типичные формообразования¹.

7. Пребывая в состоянии непрерывного становления (процессе претворения неорганизованного звучащего материала в организованное звучащее вещество), музыка соприкасается в этом с другими сторонами и фазисами организующей, строящей жизнь деятельности сознания. Итак, один из аспектов, в которых музыка является миру, может быть обозначен так: музыка — строительство форм культурного (т[о] е[сть] одухотворяющего материю) сознания. Как искусство звука она таит в себе силы, организующие и концентрирующие данный материал, а следовательно и человеческую волю. Это неизбежно так, ибо творческое делание, совершающееся в процессах, свойственных искусству звука, отражает в себе ритм жизненных явлений, и при соприкосновении с жизненными процессами, длящимися в человеческом организме, оно подчиняет их своим предустановленным нормам².

¹ Примечание Б. В. Асафьева: «В то время как формы-схемы величественно нагромождаются в своем неприступном абстрактном бытии, а основания, на которых они покоятся, теряются в привычных ассоциациях и эмпирических обобщениях, которые путем привычки и упражнений возводятся в законы, которым надлежит следовать, учение о типических формообразованиях (кристаллизации) требует наличия в них спаивающего (связующего) и объединяющего их фактора. Таковым, большей частью, является раскрывающийся в звучании ритм».

² Примечание Б. В. Асафьева: «Сопротивление материала тем сильнее, чем менее он пассивен и чем непривычнее для него движение по инерции. Сопротивление материала неорганического (косная или же, наоборот, стремительно разрывающая оковы закономерности и строя материя) преодолевается в воплощении и воспроизведении звучащего вещества. Сопротивление материала органического преодолевается в момент восприятия воспроизводимой музыки (гипнотизация). Воплощение, воспроизведение и восприятие — три вида энергии, возникающей при процессах творческого делания в искусстве звука». Насколько можно судить, понятие «воплощение» звучащего вещества означает в настоящем тексте кристаллизацию в конкретный творческий продукт, музыкальное произведение (или другую форму эксплицитного существования музыки). «Воспроизведение звучащего вещества», в свою очередь, означает исполнение музыки. Под «гипнотизацией» в данном случае, очевидно, понимается не пассивное подчинение сознания музыкальному течению, не содержащее творческого начала (эффект, от которого Асафьев постоянно предостерегал в своих последующих работах), а эмпатия музыке, своеобразный психологический резонанс с ней, заражение ее эмоцией.

8. Являясь искусством, в котором ритм дан в живом, конкретно ощущаемом становлении, и отражая, таким образом, ритм жизненных явлений, музыка раскрывает свой вторичный аспект и является миру как деятельность сознания, рождающая мир образов, в звуке отображающих биение жизненной силы. Музыка как отражение жизни особенно дорога людям, ибо, сопереживая с ней горе и радость, восторги и порывы воли, ослабление и упадок духа, они непосредственно ощущают веяние самой жизни и, таким образом, в восприятии искусства вновь переживают жизнь, т[о] е[сть] то, что есть самое дорогое для всякого живого существа. Ничего нет в мире дороже жизни, а музыка в своей текучести ритмически организованной воссоздает существо (сущность) жизненных явлений, еще не замуравленных в склепе рассудочности и не превращенных в гербарий с точно выписанными определениями¹.

9. Звуковой материал (или звучащее вещество), подчиняясь закономерной эволюции строительства форм и организуясь в этом процессе, а параллельно отражая в звучащих образах биение пульса жизненной силы, испытывает, прежде чем явиться в данных двух аспектах, ряд превращений (претворений, преобразований), направленных к тому, чтобы подчинить этот неоформленный (вернее, представляющийся человеческому сознанию неоформленным), рассеянный, но непрерывно текущий и в своей текучести упругий звучащий материал, — велениям человеческого сознания. В этом процессе превращения музыкальный материал, прежде всего, точно фиксируется², т[о] е[сть] следует такому постулату:

10. Музыкальная ткань (конкретизация музыкальной стихии) мыслима как некое метафизическое бытие, воплощаемое в творчестве великих музыкантов лишь в пределах непрерывного преодоления антиномии формы: текучая временная природа музыки должна определяться³ либо логи-

¹ Примечание Б. В. Асафьева: «Воплощая, напр[имер], эмоцию радости (подъема, восхождения, восторга, экстаза), музыка не допускает при этом эпитетов-определений, указывающих на обстоятельства места, причины, образа действия, на качество и количество данного радостного возбуждения. Поддается некоторому учету лишь степень интенсивности данной эмоции. При попытке более точных определений выступают привычные ассоциации из мира идей, образов, представлений, житейских совпадений и т. п., так что данная, скажем, ярко волевая, напряженная музыка рассматривается почти как иллюстрация события, ее вызвавшего, и уже в связи с сопутствующими явлениями. Все это касается лишь музыки, которая должна быть иллюстративно-описательной, но, конечно, не относится ко всей так называемой программной музыке и к самому понятию программности, крайне важному фактору в строении форм».

² Под «фиксацией» музыкального материала в данном тексте понимается не нотная запись, а подчинение его определенным закономерностям структурной организации — как бы расставление опорных вех для восприятия, подобных несущим конструкциям архитектуры.

³ *Определяться* — здесь, по-видимому, имеет смысл, соответствующий первоначальному значению слова «определение»: не дефиниция (раскрытие содержания), а «положение пределов», то есть претворение в (относительно) завершенные, структурно оформленные образования.

ческой последовательностью образов речи, либо принципами архитектуроники, имеющими аналогию с пространственными построениями пластических искусств¹.

11. Вторая антиномия музыкальной формы возникает с того момента, как рождается соблазн заменить форму, выявляющуюся во времени и обусловленную свойствами материала, пространственными формами². Та или иная фиксация музыкальной ткани еще не обуславливает музыкальной формы, а только определяет направление. Но существует предрассудок делить музыку на чистую и программную, причем чистой называют музыку, фиксируемую в пространственных схемах, а программной — музыку, рожденную от импульсов внемузыкальных. Между тем давление, оказываемое на строение музыкальных формообразований принципами пластической архитектуроники, есть такой же внемузыкальный импульс, как и любая программа и любые впечатления и переживания, если только звучащее вещество не в силах преодолеть влияния пространственной схемы и следовать ей только как средству фиксации. На живом примере из истории музыкально-творческой эволюции можно наблюдать различные ответвления строительства звуковых формообразований. Так, ода «К радости» Шиллера была для Бетховена не импульсом к созданию «Девятой», а искомым слагаемым. Музыкально-творческая мысль композитора искала базиса, опорного пункта или, точнее, закрепления (фиксации) текучего материала. Во взаимоотношении (и борьбе) формальных отложений, вызванных, с одной стороны, свойствами данного звучащего вещества, а с другой — поэтической формой (не схемой) «Оды к радости», и заключается антиномия формы «Девятой», а вместе с тем и ее обаяние. Иной пример: симфония «Фауст» Листа. В данном случае произведение литературы еще импульс к музыкальному творчеству, затем уже метод фиксации и, наконец, даже закономерное построение, предопределяющее музыкальную форму. В пределах преодоления двух вышеуказанных антиномий формы живет и эволюционирует музыкальное творчество. Путь эволюции музыки есть путь преодоления этих антиномий, и чистой музыкой является та, а со временем будет являться таковой вся му-

¹ Примечание Б. В. Асафьева: «В данном случае необходимо строго различать методы фиксации музыкальной ткани (принципами пластической архитектуроники и логики образов и понятий человеческой речи) от импульсов, вызывающих в сознании композиторов звуковые образы, а следовательно, брожение некоей звучащей стихии и далее процесс претворения неорганизованного звукового материала в стройные организмы. Импульсы, толкающие к творчеству, могут быть крайне разнообразны и исходить от впечатлений, вызываемых природой, от душевных переживаний и от деятельности духа, наконец, от художественных представлений, понятий и мыслей, исходящих от созерцания образов каждой области искусства, и даже от отвлеченных абстрактных схем, т[о] е[сть] от желания разрешить тот или иной принцип построения и расположить звуковую ткань по тем или иным пространственным планам».

² *Пространственные формы, пространственные схемы* — так Асафьев называет здесь типовые структуры классико-романтической музыки.

зыка, которая становится и станет настолько самостоятельной и сильной, что в самой себе в свойстве звучащего материала находит и будет находить основы музыкальной формы и пути музыкальных формообразований. В том процессе становления и кристаллизации, через который прошла музыка до современного ее состояния, можно уже теперь наметить не только фазы эволюции в строении формообразований, но и выделить те принципы, методы и закономерные процессы, в которых раскрывается музыкальная мысль как своеобразная функция сознания и как организующая материал деятельность воли.

12. Так как обе антиномии, возникающие при процессе кристаллизации музыкального материала (звучащего вещества), сводятся к преодолению мертвящего влияния пространственных схем на длящееся во времени и непрерывно текущее звучание, то сферу чисто музыкального процесса творческого делания и принципы музыкальной мысли неизбежно необходимо наблюдать в процессах претворения (реакциях) звучащего и длящегося звукового вещества в органические звуковые формообразования, т[о] е[сть] в течение музыкального движения: не после преодоления антиномий формы и пространственных схем, а в самом процессе преодоления до окончательной кристаллизации вещества. Метод наблюдения должен отправляться от простейших звучащих элементов звуковой материи. Но чтобы прийти к ним, необходимо рассмотреть состав движущегося звучащего вещества или звучащей массы, взятой в ее длящемся состоянии неустойчивого равновесия¹, каковое и обуславливает музыкальное движение.

13. Звучащее вещество распространяется во времени по двум направлениям: горизонтальному (линия мелодическая, текучесть которой достигается непрерывным тяготением к вливанию и слиянию звука предыдущего с последующим) и вертикальному (линия гармоническая, текучесть которой обусловлена одновременным звучанием диссонирующих интервалов, тяготеющих к переходу в дальнейшее гармоническое звучание). Таким образом, линии направления и распространения звукового вещества определяют его размещение в плоскости двух измерений, причем линия гармоническая, ввиду того что каждая точка ее вызвана к звучанию мелодической точкой (верхняя нота аккорда), но подчинена опорной точке (нижняя нота аккорда), — возникает своеобразная антиномия между влечением аккорда вперед, к разрешению, и между статикой гармонического начала, заставляющей рассматривать аккорд, при наличии одновременного созвучания точек и зависимости их от верхней и нижней точек опоры, как единое кон-

¹ *Неустойчивое равновесие* — термин, привнесенный Асафьевым из механики, где он характеризует момент, когда тело приобретает максимальную потенциальную энергию. Одно из понятий, в дальнейшем часто применяемых музыковедом (в том числе, в труде «Музыкальная форма как процесс»).

центрированное звучание и как статический вязкий элемент, задерживающий движение¹.

14. Три состояния звучащего вещества: интенсивность звучания (динамика), интенсивность светотени и краски (не окраски) — т[о] е[сть] звуковой колорит и, наконец, различные степени плотности и разряженности — переносят звучание в область третьего измерения (перспективы), наименее всего музыкантами осознанную и лишь инстинктивно в музыкальном творчестве искомую.

15. Можно мыслить посреди непрерывных превращений звучащего вещества некий отдельный единый звук, в котором сконцентрированы входящие в состав производного от него аккорда призвуки и который является как бы нейтральным в отношении динамики, колорита и плотности, но с сокрытой в нем потенциальной энергией в отношении этих состояний, и который еще не выведен из состояния покоя (равновесия) соприкосновением с последующим звучанием или соприкасается с таким звучанием, которое, будучи по отношению к первому звуку как бы положительным элементом, не выведет его из состояния равновесия, а лишь как бы уплотнит.

16. Если принять такой абстрагируемый звук за музыкальный атом, то есть простейший элемент звучащего вещества, но обладающий всеми свойствами звучащей материи, то строение последней выразится так: непрерывный ряд атомов располагается в делящейся последовательности по линиям горизонтальной, вертикальной и перпендикулярных к ним (то есть звучит в пределах трех измерений). Линия горизонтальная — направление последовательного звучания, линия вертикальная — направление одновременного звучания. Перпендикулярно к ним располагаются линии, по которым направляются то более, то менее интенсивные состояния звучаний: динамические, колористические и различные степени плотности. Будучи приведены в движение (т[о] е[сть] выведены из состояния покоя — точнее, из состояния неустойчивого равновесия), атомы развивают новые свойства и новые состояния звучащего вещества: длительность, непрерывность, различные степени движения (темп), акцентуации (смены сильных и слабых долей) и напряжений (или тяготения).

17. Из этого сочетания свойств и состояний сплетается музыкальная ткань или звуковой материал, косный (движущийся по инерции) или напряженно-

¹ Примечание Б. В. Асафьева: «Любопытно, что гармоническое начало и принципы гармонизации, явленные миру как безусловная реакция, по отношению ко всему предшествовавшему на протяжении почти тысяча пятисотлетнему развитию начала горизонтального движения мелодических линий (т[о] е[сть] полифонии), и оказавшееся чрезвычайно гибким и послушным средством выражения для эмоционального направления музыки XIX века, привела в итоге к довольно жалкому компромиссу, к образованию и усовершенствованию вязкого гармонического контрапункта, вытекающего из так называемой мелодической и, отчасти, гармонической фигурации, но отрицающего полную самостоятельность голосов. Это есть нечто среднее между гармонией и полифонией».

порывистый (если в нем много взрывчатых, к хаосу влекомых элементов). Но в движении развивается (развертывается) кинетическая энергия. Процесс ее развертывания подчинен закономерной смене прилива и отлива (напряжения и успокоения). Навстречу этой закономерности направляется организующая деятельность человеческого сознания и воли. Самое же организующее начало, поддерживающее равновесие сил во всех жизненных явлениях и направляющее деятельность энергии по принципу наибольшей экономии сил, есть Ритм.

18. Богатство и полнота жизненных ощущений в музыке, ее одухотворенность и вместе в тем колоссальный диапазон ее влияния и поля действия (от высших достижений музыкально-творческой мысли до соприкосновения с бытом и даже повседневностью) обусловлен тем, что она, как никакое иное искусство, пронизана Ритмом, ритмом направляется и управляется. Притом Ритм, живой в музыке, обладает всем могуществом, присущим ему: это не застылый оцепеневший ритм материальных глыб архитектуры, не двухмерный ритм линий и красок в живописи и не ритм голого жеста в танце. Соотношение только двух музыкальных атомов, взятое во всей полноте и интенсивности звучащего материала, при наличии смены динамических, тембровых оттенков, напряженном тяготении друг к другу и разности длительностей, — составляет музыкальную ритмическую единицу, неизмеримо более полную жизненной силы, чем такая же единица в других областях Искусства.

19. Мышление о строении звучащего вещества привело к установлению понятия музыкального атома. Изучение свойств и состояний, присущих атому как простейшему элементу, приведет к исследованию принципов музыкального движения и развертывающейся в нем энергии. Ритм организует эту деятельность, и поэтому изучение музыкального ритма приведет к изучению видов и типов ритмоформ, к исследованию процесса кристаллизации в музыке и выявляющихся в ходе этого процесса формообразований.

II

1. Основной элемент музыки (музыкальный атом) есть каждый данный воспринятый в отдельности звук, прошедший сквозь призму сознания¹.

2. Каждый отдельный атом-звук безразличен в отношении движения. Он может длиться или быть кратким, быть резким или слабым, тусклым или ярким, но того, что составляет сущность музыки как явления, длящегося во времени, в звучащем отдельно атоме не имеется до тех пор, пока мы не придем его за сложное образование.

¹ Примечание Б. В. Асафьева: «Музыка (звуки), воспринимаемая бессознательно или, как говорится, чувством, не составляет противоречия к данному положению, ибо как бы музыка ни воспринималась, она уже есть музыка, то есть организованное звучащее вещество».

3. Поэтому любой данный звучащий атом можно рассматривать как синтез предшествующего неустойчивого звучания или, точнее, как результат свершившейся как бы химической реакции, или перехода от состояния неравновесия к равновесию (к покою). Последование или одновременное созвучание двух тонов (напр[имер], h и d, h и des) тяготеет к третьему, новому звуку (в данном случае к с). Или созвучание двух неустойчивых тонов, как, напр[имер], h и f, устремляется к двузвучию с — е. И в том, и в другом случае мы имеем в итоге новое звуковое образование, по-новому воспринимаемое и обладающее новыми свойствами.

4. Таким образом, переход от неустоя к устою, или из состояния неравновесия к покою — свойство, без которого немыслима музыка, т[о] е[сть] основное условие движения звучащего вещества или музыкального материала.

5. Такой переход совершается тем напряженнее, и потребность в нем тем острее, и тем сильнее ощущается тяготение данного неустойчивого созвучания к устою, чем упорнее представляется нашему сознанию сопротивление звучащего материала всякой попытке вывести его из состояния покоя. Напр[имер], соотношение звуков h — f является нам более остро напряженным, чем h — d. Если сравнивать его с натянутой тетивой лука, то подобный конкретный пример нагляднее даст нам возможность ощутить этот факт. Чем сильнее сопротивление материала, из которого сделан лук, чем напряженнее в нем стремление выпрямиться, тем тетива более вытянута и тем интенсивнее развивается в ней кинетическая энергия. Чем острее и беспокойнее для нашего сознания соотношение двух звучащих моментов, тем сильнее сопротивление звучащего материала. И тем стремительнее переход к покою, и, значит, тем больший запас энергии при этом высвобождается.

6. Это явление называют явлением диссонанса. Следовательно, диссонанс можно рассматривать образно, как нечто вроде закваски (дрожжей), вызывающей брожение звуковой массы. Психологически он и ощущается как созвучие, настойчиво требующее перехода в устойчивое состояние, т[о] е[сть] в такое звучание, которое после диссонанса давало бы ощущение покоя и в котором возможность движения пребывала бы в сокрытом состоянии (в потенции).

7. Но абсолютного покоя в музыке нет. Поэтому, если принять полученное в итоге диссонанса звучание за совершенный покой, придется либо без конца повторять один и тот же звук, или воспринимать его как бесконечно длящийся, или же закончить пьесу. Так и бывает при заключении отдельной части или всего музыкального произведения (явление совершенного каданса). Но пока музыка длится, остановки движения не бывает, и каждое данное звучание рождается как результат предшествовавшего слияния (предшествовавшей реакции), и оно же является как один из элементов последующего сочетания противоположностей. Таким образом, если так называемые диссонансирующие звучания аналогичны явлению неравновесия, то консонан-

сы во все продолжение данного произведения есть состояние неустойчивого равновесия¹.

8. Описанный процесс мыслится как разложение данного атома или рассмотрение его как сложного сочетания, родившегося в итоге процесса, подобного химической реакции. Но мыслим и иной подход к проблеме о возникновении музыкального движения или приведения косной массы шумов в текучее звучащее вещество. Данный звучащий атом можно принимать за простейший элемент, ищущий своего восполнения в своем отражении (напр[имер], созвучие $h + d = c$ как явление двух симметрично расположенных вводных тонов, верхнего и нижнего), или в своем противополжении ($h + f = c + e$, явление двух полутонов, противопоставленных друг другу и идущих в разных направлениях при сосуществовании их в одной и той же тональности). Звучащий атом, данный и мыслимый не как тезис, вызывающий антитезу, вызывает явление сопоставления или параллелизма, т[о] е[сть] последование за ним или созвучание с ним другого звучащего атома, также пребывающего в состоянии неустойчивого равновесия. Такое последование (сопоставление) консонансов или целых тональных периодов, не противопоставляемых друг другу как тезис антитезису и не пребывающих в состоянии неравновесия, может и не вызывать непременно нового звучащего образования, а лишь длиться в состоянии взаимного сопоследования.

9. Если уподобить звучащий атом или основную единицу звучащего материала биологическому понятию клетка, то процессы взаимосотношения и разложения атомов можно сравнить с процессом размножения клетки путем ли дальнейшего деления или путем совокупления (слияния) с тяготеющей к ней другой клеткой. Тогда можно продолжить аналогию и в явлениях непрерывной смены консонанса и диссонанса, рождающих все новые и новые звуковые формообразования (кристаллы) с новыми свойствами и тяготениями различной степени напряжения, — можно видеть нечто аналогичное процессу произрастания и роста. Тогда

10. Тем сильнее развивающаяся в звучании кинетическая энергия, и тем напряженнее воспринимается произведение, чем сильнее в нем сопротивление звучащего материала всякой попытке сочетать его с элементами, ему контрастирующими. Поэтому ярче и острее впечатление от тех произведений, где путем постоянного перехода неустойчивых сочетаний в столь же или еще более (интенсивнее) неустойчивые достигается стремительное развитие кинетической энергии. Так называемая бесконечная мелодия, к которой стремился Рих[ард] Вагнер, и является конкретным примером данного положения.

¹ Примечание Б. В. Асафьева: «Так и каждое жизненное явление — синтез всего предшествующего жизненного процесса и, одновременно, — тезис для всего последующего. Тезис вызывает противопоставление, а значит, борьбу и движение. В итоге новый синтез с новым содержанием и новыми свойствами, и вновь повторение предшествующего процесса».

В напряженнейшем чередовании неустоев таится обаяние (мучительное и колдовское) вагнеровского «Тристана», звучащего как сладостно-томительная агония. И, конечно, тем богаче запасы сокрытой энергии, и тем гибче поддаются развитию и ярче впечатляют те темы, где сгущеннее даны противопоставления атомов и где они не разрешаются в синтезирующие сочетания¹.

11. Все явления, знаменующие рост звучащих тканей, и все факторы, способствующие интенсивнейшим реакциям (сочетаниям и влияниям), возникающим между взаимно тяготеющими сочетаниями, могут быть объединены в едином понятии: принципе рассеяния звучащего вещества (или материала)². Это основной принцип музыкального движения, ибо вне его и его обращения (принципа концентрации) мы встречаем или длительные звучания отдельных тонов и сочетаний, или пассивное движение по инерции.

12. Рассеивание звучащего вещества движется, прежде всего, в направлении законов отражения и преломления звучащих волн (т[о] е[сть] по линии наименьшего сопротивления) и лишь впоследствии на основе закона контрастов. Путь отражений является путем наиболее музыкально довлеющим, в то время как путь контрастов допускает влияние привходящих извне, вне музыки лежащих сил и привносит в музыку важный в эмоциональном отношении принцип драматизации (противопоставления двух взаимооборующихся начал) или поэмности, т[о] е[сть] разработки музыкального материала путем пассивного следования воздействию и пред-указаниям со стороны мира образов или идей, не в звуке и не звуком рожденных (Лист, Скрябин).

13. Принципу рассеяния противопоставляется принцип концентрации звукового вещества³. Пример этому можно видеть в строении наших то-

¹ Примечание Б. В. Асафьева: «Сравнить 1-ые темы 3 симфонии Бетховена и 3-ей Глазунова, 4 симфонии Чайковского и „Вальса-фантазии“ Глинки, вступления к оп[ере] „Пиковая дама“ Чайковского и вступления к оп[ере] „Млада“ Римского-Корсакова и т. д.».

² Явление, определяемое в данном тексте термином «рассеяние» (или «рассеивание») звучащего вещества, включает в себя все способы нарушения равновесия формы, ухода от единства музыкальной ткани, применяемые в разделах «partition» («подразделение»), «confutation» («опровержение») «digression» («отступление»), согласно риторической модели музыкальной композиции, либо на стадии «move» («продвижения»), согласно формуле $i : m : t$, позже предложенной самим Асафьевым: появление контрастных элементов, отклонений от первоначального тезиса, введение разработочных приемов, накопление противоречий и дисбаланса в музыкальном развитии, усложнение ладогармонического плана и пр.

³ «Концентрация» звучащего вещества, в отличие от «рассеяния», объединяет разнообразные приемы, обеспечивающие движение к разрешению противоречий в музыкальной ткани, обретению искомого синтеза: помимо перечисляемых далее Асафьевым, сюда могут быть также отнесены, например, проявление в форме элементов репризности, наступление разделов «confirmation» («утверждение») и «peroration» («заклучение») в соответствии с терминами риторической диспозиции (либо «terminus» — «конец», «предел», по Асафьеву), проведение темы в увеличении, приведение к тональному единству, заключительному кадансу и т. п.

нальностей (или их схем или формул: гамм), где совокупность последовательных звучаний объединяется в непрестанно растущем тяготении к тонике. Эволюция музыкально-творческой мысли выработала такое строение тональных систем длительным путем отбора наиболее приспособленных ладов (остались лишь два: мажор и минор), отказа (на основании принципа экономии сил) от неисчислимых возможностей, сокрытых в древних ладах, и приведения природного источника звучащих элементов к условной системе темперации¹.

14. Найденный принцип концентрации по методу тяготения к тонике создал возможность путем ограничения звукового поля зрения развить данные средства и данный материал до полного подчинения всем зовам, порывам и импульсам, идущим от человеческих эмоций (музыка XIX века), и довести гибкость звучащего материала до пределов, за которыми начинается область несопротивления (т[о] е[сть] отсутствия жизни): образ лука, натягиваемого до того момента, пока он не перегнется и не сломается. В таком тупике находится современная т[ак] называемая внетональная гармоническая система, стершая границы тональностей, но пока не выдвинувшая иного метода концентрации. Но эволюция музыкальной мысли до закрепощения ее (необходимого и предвечно предуказанного) в рамках темперации представляет любопытную картину применения одних и тех же методов для-ради приложения двух симметрично противоположных принципов: принципа рассеяния музыкального материала (или звучащего вещества) и принципа его концентрации.

15. Рассеяние и концентрация звучащих волн, совершающиеся посредством отражений и преломлений звукового материала (длина и качество ритмических единиц и количество их тут не играет роли), суть взаимно-восполняющие друг друга факторы музыкального движения. Процесс их чередования можно мыслить как аналогичный процессам выдыхания и вдыхания. И если процесс умножения музыкальных атомов можно сравнить с биологическими процессами клеточного размножения, то смены рассеяния и концентрации звучащего вещества образно конкретизируются в росте, цветении и, наконец, в созревании плода, который как бы всасывает в себя и сохраняет

¹ Примечание Б. В. Асафьева: «Таков ход развития всей человеческой культуры и такова созидаящая и организующая работа сознания: из нахлынувшей массы стихийных сил выбирать и классифицировать наиболее необходимые в данных жизненных условиях, ограничить сферу работы только развитием и использованием отобранного материала, и на нем базироваться впредь до того времени, пока вновь не нахлынут стихийные силы и чья-л[ибо] смелая воля вновь не обретет в них новый богатый материал для поддержания дальнейшей эволюции строения культуры. В этой непрестанно длящейся работе человеческого сознания можно найти ключ к смыслу сосуществования двух непрестанно борющихся друг с другом понятий: романтизма и классицизма. В процессе выработки культурных ценностей это — две вершины творческих достижений, между которыми лежит плоская низина всех остальных направлений и суетливых помыслов».

в себе всю жизненную энергию, затраченную на поддержание растительного организма, для-ради рождения от него новых творческих сил, потенциально пребывающих в плоде. Музыкальное формообразование, в котором ярче всего и последовательнее всего раскрываются методы музыкального мышления и принципы музыкального движения, есть fuga. Искус или пафос fugи — постоянное пребывание в состоянии чередования принципов рассеяния и концентрации, причем обычно, что в первой части ее господствует принцип рассеяния, ибо необходимо нарушить равновесие, осуществить движение и направить его по различным направлениям. Во второй же части (т[о] е[сть] на перегибе к концу) вступает в права принцип напряженной концентрации (отсюда — появление стретт!) и вновь приводит звуковой материал к сжатой формулировке его сущности.

16. Можно рассматривать еще одну важнейшую форму — вариационную — за проявление принципа рассеяния, и притом в более широком, но вряд ли в более интенсивном приложении, чем в fugе. Но, конечно, в постоянном затаенном присутствии в каждой вариации *memento* об основной теме должно видеть наличие принципа концентрации и, следовательно, в вариациях, как и в fugе, эти два важнейших принципа сталкиваются в непрестанном борении и взаимодействии. С точки же зрения учения о ритмической основе музыкальных формообразований придется признать в принципе рассеяния импульс к постоянным чередованиям сопоставляемых и противопоставляемых звучащих ритмических групп, а в принципе концентрации — начала соподчинения. Так, в fugе наблюдается насквозь проведенное соподчинение всех элементов произведения единой воле вождя (ветвистость ее разрастается из одного зерна), но осуществляется это соподчинение при наличии постоянного противопоставления вождя спутнику, прямого проведения темы и сопутствующих мотивов — обратному, увеличения — уменьшению, плотности — разряжению, расширения — сжатию. Но поскольку в вариациях одерживает верх принцип рассеяния, постольку в fugе побеждает принцип концентрации, ибо при монотематизме fugи не может быть свободных сопоставлений и противопоставлений, и уже спутник отражает и сопровождает вождя, будучи ему всецело соподчинен.

17.

Аннотация

Настоящий материал представляет собой первую публикацию неоконченной рукописи Б. В. Асафьева, созданной летом 1920 года и посвященной вопросам онтологии музыки. Работа является первым из известных текстов, где вводится и последовательно раскрывается категория «звучащего вещества», имевшая ключевое значение для исследовательской концепции музыковеда в 1920-х годах. Публикатором введены комментарии, поясняющие отдельные положения рукописи, расшифрованы сокращения, исправлены описки.

Abstract

The paper represents the first publication of the unfinished manuscript by Boris Asafyev created under a pseudonym Igor Glebov in summer of 1920 and dedicated to ontological problems of music. It is the first of the known texts introducing and consistently exploring Asafyev's authorial category of sounding substance which played a key role in a research conception he developed in the 1920s. The text brings up points the musicologist never addressed in such depth in his following publications. In particular, he examines in detail a composition and qualities of the sounding substance, drivers, and principles of its development. As a result, the manuscript may significantly advance understanding of the phenomenon. The publisher has proposed comments explaining certain states of the text, deciphered the abbreviations, and corrected incidental misspellings.

- ✓ *Ключевые слова:* Б. В. Асафьев, звучащее вещество, кристаллизация звучащего вещества, концепция музыкального формообразования Б. В. Асафьева.
- ✓ *Keywords:* Boris Asafyev, sounding substance, crystallization of sounding substance, concept of musical formation by Asafyev.

Письма Лидии Мухаринской Клименту Квитке (к истории этномузыкознания XX века)

УДК
781.7

БИТЕРЯКОВА ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)*

BITERIAKOVA ELENA V.

*PhD (History of Arts), Senior Researcher,
Klyment Kvitka Folk Music Research Center,
Moscow State Tchaikovsky Conservatory
(Moscow, Russia)*

E-mail: elena-biteryakova@yandex.ru

В фонде Климента Квитки в Российском национальном музее музыки¹, среди обширной корреспонденции выдающегося ученого хранятся девять писем Лидии Мухаринской. Относящиеся преимущественно к 1940-м годам, они имеют большую ценность как документы одного из сложнейших периодов в истории отечественной науки, омраченного войной и репрессиями.

Лидия Сауловна Мухаринская (1906—1987) считается основоположницей белорусского исторического музыкознания и этномузыкологии. В ходе ее многолетней работы формировались ключевые методы и направления экспедиционной и научно-исследовательской деятельности белорусской этномузыкологической школы, сохранявшие актуальность на протяжении второй половины XX и в первые десятилетия XXI века².

¹ РНММ. Ф. 275.

² Мухаринская работала в Белорусской государственной консерватории имени А. В. Луначарского (БГК) в 1939—1941, 1948—1987 годах, после защиты кандидатской диссертации (1968) — в должности доцента (с 1969 года). См. о ней: *Варфаламеева Т.* Вучоны, Настаўнік, Чалавек // *Л. С. Мухарынская — артыкулы, перапіска, успаміны: Зборнік / Склад. Т. Якіменка.* Мінск: Эрыдан, 1993. С. 4—6; *Якіменка Т.* Слова пра настаўніка // *Музычная культура Беларусі: перспектывы даследавання: Матэрыялы XIV Навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай / Склад. Т. С. Якіменка.* Мінск: БДАМ, 2005. С. 6—20; *Бярковіч Т. Л.* Малавядомыя старонкі экспедыцыйна-палявой дзейнасці Лідзіі Саулаўны Мухарынскай // *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.* 2017. № 30. С. 4—9; *Беркович Т. Л.* Ранние годы профессиональной деятельности Л. С. Мухаринской // *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: Навукова-тэарэтычны часопіс.* 2022. № 40. С. 70—79; *Беркович Т. Л.* Лидия Сауловна Мухаринская // *Экспедиционно-полевое исследование региональных этномузыкальных традиций Беларуси в современных условиях.* Минск: БГАМ, 2020. С. 37—47; и др.

1940-е годы для Лидии Мухаринской должны были стать периодом начала самостоятельной профессиональной деятельности. В 1939 году она успешно завершила курс обучения в Московской консерватории¹ и была направлена на работу в Белорусскую государственную консерваторию имени А. В. Луначарского².

Климент Квитка, которому в феврале 1940 года исполнилось 60 лет, вероятно, мог надеяться на относительно стабильное десятилетие, связанное с научной и педагогической работой в стенах Московской консерватории в качестве руководителя Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР³. Созданный в 1937 году, Кабинет к началу 1940-х уже имел небольшой штат сотрудников, осуществлявших экспедиционную и исследовательскую деятельность. К началу войны фонды содержали свыше 1700 записей. «Экспедициями Кабинета были посещены населенные пункты областей Московской, Ярославской, Владимирской, Горьковской, Курской, Калужской, Брянской, а также Азербайджанской ССР, Коми АССР, Дагестанской АССР и Ханты-Мансийского национального округа. Значительная часть экспедиций была проведена под непосредственным руководством Квитки, выезжавшим на места, кроме того, в Смоленскую и Курскую область он ездил единолично»⁴.

За несколько лет Квитке удалось подготовить учеников, на которых можно было опереться в реализации научных планов подразделения. Среди них выделялся Владимир Михайлович Кривоносов⁵. Прошедший обучение в аспирантуре Научно-исследовательского музыкального института Московской консерватории на музыкально-этнологическом отделении, он с 1939 го-

¹ В Архиве Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (МГК) хранится личное дело студентки Л. С. Мухаринской. По сведениям, изложенным в анкетном листе, до поступления в МГК Мухаринская обучалась в Одесском музыкально-драматическом институте, затем в Техникуме имени А. К. Глазунова в Москве (1929–1931). В Высшую школу имени Ф. Кона (так называлась консерватория в период с 02.02.1931 по 16.10.1932) поступила в июне 1932 года; в 1935/36 учебном году находилась в академическом отпуске, 5-й курс окончила в 1938 году; восстановлена в правах студента с 03.01.1939 с допущением к сдаче госэкзаменов в июне 1939 года.

² В настоящее время — Белорусская государственная академия музыки (БГАМ).

³ В настоящее время — Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки (НЦНМ).

⁴ *Квитка К. В.* Записи о деятельности в МГК в 1938–1953 гг. Цит. по: *Битерякова Е. В.* Московские архивы К. В. Квитки. Перспективы изучения // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии: Материалы научной конференции / Ред.-сост. Е. В. Битерякова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 37–38.

⁵ См. о нем: *Кажарская Ю. Д.* Владимир Кривоносов и его деятельность в Кабинете народной музыки // Музыкальное образование в культуре Чувашии. Посвящается В. М. Кривоносову (1904–1941). Чебоксары: ЧГИГН, 2007. С. 36–60; *Кажарская Ю. Д.* Исследования и полевые материалы Владимира Кривоносова // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии. С. 40–56.

да заведовал Кабинетом и читал лекции по музыкальному фольклору, а к началу 1941 года завершил диссертацию по азербайджанской музыке¹.

Помимо Кривоносова, в Кабинете (в штате и на договорной основе) в конце 1930-х годов полевой и исследовательской работой занимались также И. К. Зданович², Л. А. Бачинский и Н. М. Бачинская, А. В. Руднева, Л. В. Кулаковский. Все они составляли круг ежедневного общения Квитки и, по видимому, хорошо знали студентку Мухаринскую, которая, как отмечалось в одном из документов 1953 года, «в значительной мере получила специальную подготовку в Кабинете»³.

Важно напомнить, что и для Мухаринской, и для Квитки начало 1940-х было омрачено тенью недавних репрессий. Московские родственники, у которых Лидия жила в студенческие годы, были арестованы в 1937 году⁴. Квитка, осужденный в 1934 году, провел два года в Карагандинских лагерях и был досрочно освобожден 13 апреля 1936 года⁵.

Первые два письма, относящиеся к 1940 году, связаны общим сюжетом. Речь в них идет о песне «Ой, рано на Ёвана». Готовя к публикации статью «Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен»⁶, Квитка обратился к Мухаринской с просьбой уточнить место фиксации этой купальской песни. Его ученица подошла к делу весьма ответственно, подключив к расследованию широкий круг специалистов — белорусских композиторов и фольклористов: Н. Н. Чуркина, Я. В. Прохорова, А. Е. Туренкова, Н. И. Аладова.

22 марта она сообщала: «Задержала обещанную справку относительно песни „Ой, рана на Ивана“, так как... не смогла установить, где она записана. В тех сборниках, которые я здесь просматривала, ее нет. [Н. И.] Аладов припомнил,

¹ Кстати, именно Кривоносов осуществил в 1939 году стационарную запись белорусских инструменталистов: исполнителя на дуде (волынке) Михаила Федоровича Устинова (65 лет) из Полоцкого района Витебской области и исполнителя на сопилке Петра Петровича Суруновича (68 лет) из Шкловского района Могилевской области (Аудиофонд НИЦНМ. Ф0636–0642).

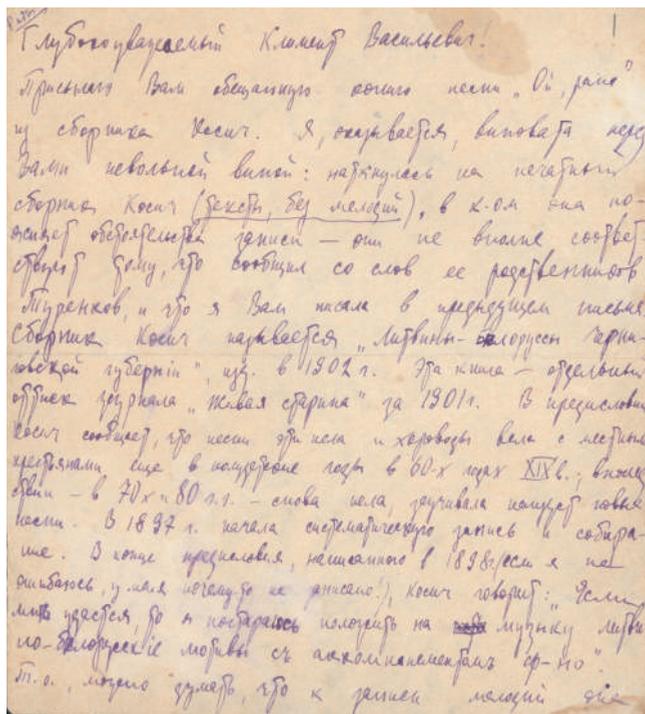
² Зданович известен как составитель сборника песен родного села Селец (в настоящее время Берёзовского района Брестской области): Народные песни местечка Селец Пружанского уезда Полесского воеводства (Западная Белоруссия). Записаны аспирантом по муз. этнографии при ГИМНЕ'е И. К. Здановичем. М.: Гос. муз. издательство, 1931.

³ *Битерякова Е. В.* Московские архивы К. В. Квитки... С. 37.

⁴ См.: *Завадская И.* «Что делать мне с обыкновенным словом?» Фольклористка Лидия Мухаринская в воспоминаниях учеников и друзей // Советская Белоруссия. 2016. 26 марта, суббота. № 56 (24938). URL: <https://www.sb.by/articles/chto-delat-mne-s-obyknovennym-slovom-.html> (дата обращения: 14.05.2023).

⁵ Подробнее об этом см.: *Битерякова Е. В.* Московские архивы К. В. Квитки... С. 20–23.

⁶ *Квитка К. В.* Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Белорусские народные песни / Сост. З. В. Эвальд. М.; Л.: Музгиз, 1941. С. 123–131.



Ил. 1. Страница письма Л. С. Мухаринской. [1940]. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 624

что якобы он видел запись в одной из статей [Н. А.] Янчука, но при этом не мог вспомнить не только названия статьи, не помнил даже, статья ли это или книжка, или сборник. Я вытребовала все, что могла достать Янчука в местной публичной библиотеке. Моя предполагаемая „консультантка“ — автор работы о структурных особенностях белорусских песен С. [Г.] Нисевич — не имеет среди своих записей песни „Ой, рана на Ивана“. Н. Н. Чуркин по моей просьбе рылся в своих личных записях и вчера прислал мне записку следующего содержания: „Ой, рана на Ивана“ и „Купаванька — добрая ночка“ — бытуют в Дукорском районе Минского округа. Звонила я [А. Е.] Туренкову. Он сейчас уже „затрудняется сказать“, откуда он заимствовал мелодию песни „Ой, рана на Ивана“. Думает, что из какого-нибудь сборника, либо же „кто-нибудь сообщил ему эту мелодию“. Знает, что на эту же мелодию писал [Я. В.] Прохоров»¹.

Таким образом, первый этап поисков не увенчался успехом. Но уже в следующем (сохранившемся) послании Мухаринской (ил. 1) было чем порадовать Квитку: «Присылаю Вам обещанную копию песни „Ой, рано“ из сборника [М. Н.] Косич. Я, оказывается, виновата перед Вами невольной виной: наткнулась на печатный сборник Косич (тексты, без мелодий), в котором она

¹ Из письма от 22.03.1940. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 616.

поясняет обстоятельства записи — они не вполне соответствуют тому, что сообщил со слов ее родственников Туренков, и что я Вам написала в предыдущем письме. <...> текст песни „Ой, рано“ помещен на стр. 57». Далее Мухаринская подробно знакомит Квитку с содержанием рукописного варианта сборника, в котором, в отличие от печатного, были помещены и песенные мелодии. И завершает свой обзор просьбой: «Я сказала Туренкову, что pošлю песню Вам. Если Вы используете этот материал — упомяните его любовь (он специально разыскал и принес мне сборник)»¹.

Квитка не преминул выразить признательность ученице в статье, изданной в 1941 году: «Благодаря любезному содействию Л. С. Мухаринской, мне удалось узнать, что эта мелодия [Ой, рана на Йвана] взята Туренковым из рукописного сборника М. Косич»².

Изучением белорусского фольклора Квитка занимался на протяжении нескольких десятилетий. Еще в 1929 году он «ездил в Минск и проштудировал музыкальные материалы рукописного архива кафедры этнографии Белорусской академии наук; кроме того, записывал белорусские обрядовые песни во время самих обрядов на местах, в Минском и Витебском округах»³. Тогда же, очевидно, ученый планировал принять участие в совместной экспедиции с ленинградскими коллегами. В его личном архиве сохранился документ начала 1930-х годов — недатированное письмо от З. В. Эвальд, писавшей по возвращении из своей полесской экспедиции: «Мне очень жалко, что Вы не поехали с нами в Белоруссию»⁴. Интерес к белорусской народной культуре сохранялся у Квитки и в 1940-е годы, когда на кафедре музыкального фольклора Московской консерватории шла работа над двухтомной хрестоматией. Второй том, посвященный жанрам белорусского и украинского фольклора, готовил Квитка⁵. Кроме того, в 1945 и 1946 годах им были организованы два сеанса стационарной записи в Акустической лаборатории Московской консерватории⁶. Пер-

¹ Из письма б/д. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 624.

² Цит. по: *Квитка К. В.* Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. Т. 1. М.: Советский композитор, 1971. С. 165.

³ Цит. по: *Битерякова Е. В.* Владимир Харьков: страницы переписки с Климентом Квиткой // *Opera musicologica*. 2022. Т. 14. № 1. С. 203.

⁴ РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 779. В Фонограммархиве ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН хранятся материалы нескольких полесских экспедиций З. В. Эвальд: 1932 год — Гомель, Минск, коллекция 111; 1934 год — Гомель, коллекция 114, совместно с Гиппиусом; коллекция 184 (см.: *Наумова К.* Зинаида Викторовна Эвальд — собиратель и исследователь музыкального фольклора // *Musicus*. 2016. № 2. С. 34).

⁵ Статьи и нотные образцы основных разделов хрестоматии, подготовленные Квиткой, хранятся в рукописном фонде (РФ) НЦНМ и в РНММ (ф. 275).

⁶ Запись производил техник Акустической лаборатории Е. А. Прохоров (НЦНМ. РФ. Инв0123).



*Ил. 2. К. В. Квитка и хор села Большое Подлесье. Москва. 05.09.1945.
РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 1091*

вый, как отмечается в сопроводительном протоколе от 1 сентября 1945 года, проходил при содействии и непосредственном участии «белорусского музыковеда-фольклориста Г. И. Цитовича»¹. От хора (участники коллектива — мужчины и женщины в возрасте от 25 до 52 лет) из деревни Большое Подлесье Ляховичского района Барановичской области², приехавшего в Москву для участия во Всесоюзном смотре самодеятельности, были записаны колядки, купальские, жнивные, осенние («вóсенские»), волочебные и свадебные песни³. В фонде Квитки в РНММ хранится фото, датированное 5 сентября 1945 года (ил. 2). Этот редкий снимок, на котором ученый запечатлен вместе с народными исполнителями⁴, сопровождается дарственной надписью: «Глубокоуважаемому Климентию Васильевичу, непревзойденному исследователю славянской народной песни от хористов и руководителя хора белорусской народной песни села Большое Подлесье (БССР)»⁵.

¹ НЦНМ. РФ. Инв0123. Л. 1.

² В настоящее время Ляховичский район относится к Брестской области.

³ В записи принимала участие группа в составе семи человек. Аудиофонд НЦНМ. Ф1099—1103. На базе коллектива села Большое Подлесье в 1952 году был создан профессиональный народный хор под руководством Цитовича; в настоящее время — Национальный академический народный хор имени Г. И. Цитовича.

⁴ В фотофонде НЦНМ хранится также снимок Квитки со сказительницей М. С. Крюковой, сделанный в МГК в 1938 году в ходе сеанса стационарной записи.

⁵ РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 1091.

Записи 1946 года произведены в МГК от Софьи Ивановны Сацкевич, 1880 г. р., из Телеханского района Пинской области¹, исполнившей несколько календарных, свадебных песен и причитание по покойнику².

Письма военного времени. 12 мая 1941 года с Квитки сняли судимость, он переехал в Москву, где жил в помещении, предоставленном консерваторией³. С началом войны, отказавшись от эвакуации в Саратов, он перенес весь аудиофонд в подвал, где и жил, принимая «добровольно, будучи по возрасту освобожден», участие в дежурствах «по охране здания консерватории и жилого дома»⁴.

Лидия Сауловна 22 июня 1941 года оказалась в Москве и отправилась добровольцем на фронт⁵. Оба, невзирая на сложности, продолжают работать, и письма военного времени выступают свидетельством естественного для них героизма, который коренился во многом в невероятной преданности избранной профессии.

Появление писем военного времени связано с заданием, которое Квитка направил Мухаринской на фронт: заполнить «анкету, касающуюся музыкального быта северных областей»⁶. Важнейшие вопросы в этой анкете связаны с ключевыми направлениями научных поисков Квитки:

а) вопрос «относительно географических границ распространения аграрно-магических песен и музыкальных обрядов на Севере СССР — в Архангельской, Кировской, Вологодской, Мурманской областях»⁷.

В письме от 2 ноября 1943 года Мухаринская излагает сведения, полученные от пяти опрашиваемых из Архангельской, Вологодской и Кировской областей.

«Обычай, связанные с аграрной магией, здесь, несомненно, существуют, но как бы в неполном объеме, по сравнению со Смоленщиной, или — тем

¹ Территориально-административное деление БССР неоднократно изменялось. Пинская область существовала до 1954 года, Телеханский район — до 1959 года.

² Аудиофонд НЦНМ. Ф1143–1149.

³ Точнее, в «очень маленькой комнате» (*Битерякова Е. В.* Московские архивы К. В. Квитки... С. 23).

⁴ *Битерякова Е. В.* Московские архивы К. В. Квитки... С. 39.

⁵ В ночь с 21 на 22 июня 1941 года Мухаринская «выехала в Москву для намеченного на 25 июня доклада на кафедре Л. А. Мазеля о фортепианных сонатах Бетховена. Вернуться в Минск, который бомбили, она уже не могла. Оставшись в Москве, записалась в консерваторскую школу медицинских сестер, по окончании которой в сентябре 1941-го была направлена в медсанбат 324-й стрелковой дивизии и в ее составе дошла... сначала до Кёнигсберга, а потом через всю Евразию на Дальний Восток» (*Якименко Т.* Пламенность отдачи науке, педагогике, людям: Л. С. Мухаринская // *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.* 2012. № 20. С. 47). Фронтные музыкальные впечатления отражены в публикации Мухаринской, посвященной современным фольклорным явлениям — песням военного времени (см.: *Мухаринская Л.* Из дневника // *Советская музыка.* 1947. № 3 (108). С. 36–38).

⁶ Из письма от 11.01.1944. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 618.

⁷ Из письма от 31.03.1944. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 619.

более — Украиной и Белоруссией. Обычай колядовать известен трем из пяти опрошиваемых. Оба опрошиваемых из Архангельской области описывают обычай так: на рождество собираются группами в 3—4 человека, делают круглую картонную коляду, с разнообразными бумажными ленточками вокруг — и носят ее под окна хозяев, поют колядные песни с припевом:

Коляда, коляда —
Ни велика, ни мала.

(Второй из опрошиваемых <...> указал на припев „Виноградье“).

Колядующим подают через окно деньги, хлеб, овес в зерне.

И. Д. Журавлев из Кикнурского района Кировской области вспоминает, что однажды в детстве „испугался“ шума и песен колядующих. Это было в 1906 или в 1907 году — накануне Нового года. С тех пор больше этих песен не слышал»¹.

«Е. С. Хлыбова (Сумского района Кировской области) описывает новогодний обычай петь „Илию“. Накануне нового года девушки и женщины собираются в одном из домов вокруг стола. Одна из женщин держит блюдо, в которое каждая из присутствующих кладет кольцо, пуговицу или любую мелкую вещь. Блюдо покрывают простыней (полотном), поют песню. Затем блюдо встряхивают и — сквозь полотно — ловят рукою одно из колец. „Какая песня какому кольцу достанется, то и сбудется“. Например, в цикле „Илия“ есть такая песня:

Катилось колечко по подволоке,
Попало колечко в короб.

Чьему кольцу эта песня „достанется“, тому предстоит — по поверью — неприятность. Песен в цикле много. В другое время и в другой обстановке они не поются.

На сходный обычай „трясти тарелку с кольцами или пуговицами“ и петь при этом какие-то особые песни указывает вологжанин Разумов. Но только он относит этот обычай ко времени встречи масляницы, и не считает это специально-женским: кольца и пуговицы кладут в тарелку все присутствующие»².

Очевидно, анкета Квитки содержала вопросы по всему календарному циклу. Вслед за описанием святочных и новогодних обрядов Мухаринская сообщает сведения о Масленице, Семике и Троице. В ответ на вопросы о русалках, купальских, жатвенных и ягодных песнях сообщается: «русалок не знают совсем», «на купальские песни нет ни одного указания». Отдельный пункт в

¹ Из письма от 02.11.1943. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 617.

² Из письма от 02.11.1943. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 617. Л. 2.

анкете касался плачей: «все время получала отрицательный ответ (возможно, потому что лишь с немногими беседовала!): не слышали о плакальщиках-мужчинах, тогда как о женщинах плакальщицах знают все („раньше были“»¹.

б) ряд вопросов о народных инструментах, изучением которых Квитка занимался с 1920-х годов. Эта тема весьма подробно освещена в письмах. О разновидностях флейты Пана сообщается, например, что «кувиклов (ни названия, ни самих инструментов) не знает никто». «Жалейку — в чистом виде (без раструба) и с соответствующим названием знает вологжанин Разумов. На ней играют самостоятельно или же сопровождают пение». Среди пастушеских инструментов были названы «у вологжан — барабанчик, у кировчан — рожок из коровьего рога без боковых отверстий; у коми — металлический рожок». «Из струнных инструментов все называют балалайку <...> упоминают также гитару, мандолину. Журавлев (Кинкурский район Кировской области) называет скрипку. <...> во всех ответах без исключения — фигурирует гармонь. Морозов (Архангельская обл.) подчеркивает — тальянка с колокольчиками»².

Интересным показалось Мухаринской сообщение Ипатова (из Архангельской области) о запрете игры на рожке в период цветения ржи: «...пока цветет рожь, пока не начнется ее уборка, — некоторых мелодий нельзя наигрывать, даже нельзя употреблять рожок, инструмент, на котором эти мелодии исполняются (иначе „рожь не расцветет“)!» Она приводит подробное описание изготовления рожка и обещание опрашиваемого сделать его и сыграть: «Рожок, изготовленный задолго до начала его употребления, используется только осенью, во время уборки. Мелодии, исполняемые на этом рожке, — постоянные, специально относящиеся к моменту. Рожок этот готовится следующим образом: берется ивовый или сосновый стержень, просверливается каленой проволокой; затем делается надрез и язычок; сбоку — три отверстия — на расстоянии пальцев; на конец трубочки навивается раструб из бересты, придающий инструменту звучность. Если мне удастся, я постараюсь переслать Вам один такой рожок, так как Ипатов немало их делал сам и сейчас затрудняется лишь подходящей берестой для раструба. Тогда (если это состоится!) он мне сыграет один-два наигрыша — какие помнит!! — ну, будем надеяться!»

Поразительно, что на фронте Мухаринская находила время и силы фиксировать эти сведения и регулярно переправлять «пачечки анкет»³ Квитке в Москву. При этом усвоение, анализ и сопоставление новых данных, очевидно, сопровождали процесс сбора непрерывно. Так, продолжая тему регламентированного использования рожка, 11 января 1944 года она пишет:

¹ Из письма от 02.11.1943. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 617. Л. 3.

² Из письма от 02.11.1943. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 617. Л. 3.

³ Из письма от 31.03.1944. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 619. Л. 1.

«Дорогой Климент Васильевич! Надеюсь, что я не слишком „надоедаю“ Вам своими письмами. Дело в том, что Ваша „анкета“, касающаяся музыкального быта северных областей, разбудила мое любопытство, и — как ни мало северян я здесь встречала, — но <...> стараюсь их опросить... Сейчас хочу передать Вам сведения об одном обычае у кировчан, который, с одной стороны, может встать в параллель с сообщением Ипатова о жатвенных наигрышах в Архангельской области, с другой стороны — дает намек на употребление своеобразной флейты Пана у кировчан — из стеблей соломы... Суть его очень проста: после окончания жатвы на полях остается сухая, низко подрезанная солома; старики срезают несколько стеблей этой соломы, одновременно берут их в рот и — „выигрывают“ на них „разные песни“. Особых „жатвенных“ мелодий не применяют — играют любую песню — в зависимости от умения... Кажется, что этот обычай должен предшествовать обычаю архангельчан¹ играть на рожке во время цветения ржи! Нет ли здесь объяснения, почему нельзя играть на рожке до начала „цветения“ ржи — ведь, если колос срезать, то он уже не зацветет! (Вместо колоса взят рожок, а смысл — прежний)»².

Примечательно, что сходные сведения из брянского села Дорожёва сообщил Квитке в 1940 году Л. В. Кулаковский: «...пора массовой игры на кувиклах коротка, — до цветения ржи („Духова дня“) старики не позволяли играть, — чтобы рожь пустой не была»³.

31 марта 1944 года Мухаринская направила Квитке две анкеты, касающиеся исполнения «на двойных дудках на Смоленщине и в Курской области»⁴, с указанием имен и адресов народных исполнителей. Эта информация оказалась чрезвычайно актуальной, поскольку изучение русской парной флейты «было включено в план Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР при историко-теоретическом факультете Московской государственной консерватории на 1940 год»⁵.

Таким образом, Квитка при содействии Мухаринской собирал этнографическую информацию по северным регионам, на тот момент слабо изученным специалистами Московской консерватории. А для Мухаринской задания по

¹ Так Мухаринская называет в письмах жителей Архангельской области.

² Из письма от 11.01.1944. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 618.

³ Из письма Л. В. Кулаковского В. М. Кривоносову от 24.03.1940 (НЦНМ. РФ. Папка 8. Брянская область). Более подробно этот вопрос освещен в научном отчете Кулаковского, в разделе «Время игры на кувиклах»: *Кулаковский Л. В.* Отчет о музыкально-этнографической командировке в Брянский район Брянской области (март 1940 г.) (подгот. к публ. и коммент. И. А. Савельевой) // Из архива Кабинета народной музыки Московской консерватории: к 140-летию Московской консерватории / Ред.-сост. Н. Н. Гилярова. М.: Московская консерватория, 2007. С. 108–151.

⁴ РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 619.

⁵ *Квитка К. В.* Парная флейта // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. Т. 2. М.: Советский композитор, 1973. С. 229.

квиткинским анкетам-вопросникам составляли важную часть процесса формирования представлений о ведении фольклористической полевой работы, о роли в ней опроса и наблюдения. Неслучайно она неоднократно повторяет: «Очень хотела бы получить от Вас указания относительно дальнейшего проведения анкеты. <...> В следующий раз задам Вам ряд вопросов относительно метода продолжения анкетных опросов и наблюдений»¹. Усвоение основ методики экспедиционной работы, безусловно, повлияло на последующую деятельность Мухаринской в Белоруссии по окончании войны.

В послевоенных письмах Мухаринская, с 1948 года постоянно работавшая в Минске, делится с Квиткой впечатлениями о концертах и смотрах с участием народных исполнителей, о запланированных к 30-летию республики научных изданиях, для которых она в качестве «желательных авторов» рекомендует Квитку и Гиппиуса². В письме от 3 ноября 1948 года она формулирует вполне определенный запрос: «Говоря о Вас, Климент Васильевич, я имела в виду Вашу статью о белорусской балладе. Насколько я знаю, она у Вас все лежит в рукописи и нигде до сих пор не напечатана. К тому же, я очень заинтересована в опубликовании этой Вашей статьи, так как мне надоест слышать вопросы: „Баллада? Да разве есть белорусская баллада?!“ Моя большая просьба, Климент Васильевич, заключается в том, чтобы Вы перепечатали эту Вашу статью, ничего в ней не переделывая, и прислали ее на мое имя и возможно скорее. Если не состоится „сборник“, то Управление [по делам искусств при Совете Министров БССР], наверное, приобретет ее у Вас — и даст скопировать консерватории. Это будет для нас очень ценно. Но если Вы, Климент Васильевич, почему-либо не можете нам ее отдать, то, может быть, у Вас есть другая неопубликованная статья по белорусскому фольклору или две статьи (!), — чем больше, тем лучше!»³

В этой связи вспоминается фрагмент из рецензии Мухаринской на издание первого тома избранных трудов Квитки⁴: «Приезжаю из экспедиции в Северную Белоруссию. Привожу с собой множество записей календарных и балладных напевов. Климента Васильевича нахожу в консерваторском садике на скамеечке. Напеваю ему тихонько... Но, оказывается, я неудачно села (со стороны большого уха), Климент Васильевич меня почти не слышит, не разбирает слов, просит пересесть. И тут-то выясняется, что он все-таки

¹ Из письма от 02.11.1943. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 617. Л. 3, 3 об.

² Из письма от 03.11.1948. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 620. Л. 1 об.

³ Из письма от 03.11.1948. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 620. Л. 2. Статьи, посвященной белорусской балладе, в рукописном наследии Квитки не обнаружено. Возможно, Мухаринская имела в виду написанный им для второго тома хрестоматии раздел «Баллады», на основе украинских и белорусских материалов (РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 1, 2; НЦНМ. РФ. Инв12/188, 12/189).

⁴ *Квитка К. В.* Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. Т. 1. М.: Советский композитор, 1971.

правильно угадал содержание песни, которую я ему стала напевать (это была купальская по происхождению баллада о кровосмешении), именно угадал по ритмическому рисунку!»¹

Мухаринская упоминает экспедицию, предпринятую в августе — октябре 1947 года в Дриссенский район Полоцкой области БССР (сейчас Верхнедвинский район Витебской области), в связи с ее работой над диссертацией² и, очевидно, по направлению Квитки. О координирующей роли последнего говорит тот факт, что фонографические валики с полевыми записями были привезены в Московскую консерваторию³, а также свидетельство Т. Якименко о том, что поездка проводилась в целях «ажыццяўлення запраектаванай К. В. Квіткам экспедыцыйнай праграмы кабінета народнай музыкі Маскоўскай кансерваторыі па абследаванню традыцыі і запісу ўзораў музычнага фальклору паўночнай Беларусі (Верхнедзвіншчына)» [осуществления спланированной К. В. Квиткой экспедиционной программы Кабинета народной музыки Московской консерватории по обследованию традиции и записи образцов музыкального фольклора Северной Беларуси (Верхнедвинщина)]⁴. Сохранившиеся рукописные материалы этой экспедиции отражают особое внимание Мухаринской «к „своему“ материалу — песням-балладам»⁵. Спустя год она уже подготовила статью о балладе в Дриссенском районе, о чем сообщила Квитке⁶.

В послевоенных письмах Мухаринская делится впечатлениями от ранних экспедиций и размышляет на профессиональные темы, касаясь волнующих ее теоретических вопросов, в том числе песенного многоголосия, его специфики и эстетической функции, проблем фольклористической нотации: «...экспедиция поставила передо мной многие вопросы по-другому: в первую голову надо записывать на пленку многоголосное хоровое — мастерство, ширь, мощь, удаль, эмоциональную полноту исполнения, подобные тем, которые удалось слышать в Полесье. Я опять в отчаянии, что нотная запись — самая верная — не может передать богатства народного творчества»⁷.

¹ Мухаринская Л. С. Долгожданное издание // Советская музыка. 1972. № 10 (407). С. 99.

² Один из ранних вариантов темы диссертационного исследования Мухаринской — «Музыкально-поэтические образы и генезис напевов белорусских песен балладного типа». Однако позже для работы была выбрана иная проблематика: «Современная белорусская народная песня (Белорусское народное песнетворчество советской эпохи): Историческое развитие. Интонационный склад». Защита состоялась в МГК в 1968 году.

³ Эти фоновалики, увы, не сохранились. См.: Беркович Т. Л. Ранние годы профессиональной деятельности Л. С. Мухаринской. С. 74.

⁴ Цит. по: Там же. Документов, подтверждающих планы Квитки по обследованию белорусских территорий, в фондах НЦНМ и РНММ не найдено.

⁵ Там же.

⁶ Письмо от 03.11.1948. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 620. Л. 1 об.

⁷ Из письма от 11.09.1950. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 622.

В этом же письме она советуется по поводу собственных научных работ, вопрошая, как лучше сформулировать тему предстоящего доклада в Союзе советских композиторов в Москве¹, и коротко резюмирует: «Очень нуждаюсь в критике, консультации»².

В упомянутой выше рецензии на издание трудов Квитки Мухаринская по праву причисляет себя к «ученикам и друзьям» ученого³. Их личное общение, продолжавшееся без малого два десятилетия, после периода ее обучения в консерватории носило характер периодических встреч. По окончании войны она несколько лет работала в Москве, а обосновавшись окончательно в Минске, приезжала в столицу периодически. Письма в некоторой степени компенсировали недостаток личного общения. Их эмоциональный тон отражает теплый характер отношений учителя с ученицей. Не случайно обращение «глубокоуважаемый» довольно быстро сменяется в них на «дорогой Климент Васильевич»⁴.

В одном из последних посланий Лидия Сауловна, рассказывая о восстановлении разрушенного Минска, затрагивает вопрос о сложности профессии и замечает: «Странное дело, но я часто завидую каменщикам, которые быстрее нас видят радостные результаты своей работы». Между тем наследие обоих ученых и сегодня продолжает приносить плоды, удивляя и радуя открытиями исследователей XXI столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беркович Т. Л. Лидия Сауловна Мухаринская // Экспедиционно-полевое исследование региональных этномызыкальных традиций Беларуси в современных условиях. Минск: БГАМ, 2020. С. 37–47.
2. Беркович Т. Л. Ранние годы профессиональной деятельности Л. С. Мухаринской // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: Навукова-тэарэтычны часопіс. 2022. № 40. С. 70–79.
3. Бярковіч Т. Л. Малавядомыя старонкі экспедыцыйна-палявой дзейнасці Лідзіі Саулаўны Мухарынскай // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2017. № 30. С. 4–9.
4. Битерякова Е. В. Владимир Харьков: страницы переписки с Климентом Квиткой // *Opera musicologica*. 2022. Т. 14. № 1. С. 184–218.

¹ Членом ССК СССР Мухаринская стала в 1939 году (см.: Беркович Т. Л. Ранние годы профессиональной деятельности Л. С. Мухаринской. С. 72).

² Из письма от 11.09.1950. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 622. О том, что Мухаринская обращалась к Квитке за консультациями и критикой, свидетельствуют сохранившиеся в фонде ученого черновые заметки под заглавием «Замечания к работе Л. С. Мухаринской „История развития белорусской народной песни“» (РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 325).

³ Мухаринская Л. С. Долгожданное издание. С. 99.

⁴ В фонде К. В. Квитки в РНММ находится письмо Л. С. Мухаринской, адресованное Г. Л. Кашеевой-Квитке (Ф. 275. Ед. хр. 1162, от 01.10.1955). Его содержание свидетельствует о дружеских отношениях корреспондентов: Мухаринская благодарит за трогательное письмо, сообщает о кратком пребывании в Москве летом 1955 года (проездом в Сортавалу) и интересуется итогами Всесоюзного совещания фольклористов по украинскому эпосу, в котором Кашеева принимала участие с докладом по теме своей диссертации («Украинские народные думы»).

5. *Битерякова Е. В.* Московские архивы К. В. Квитки. Перспективы изучения // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкалогии: Материалы научной конференции / Ред.-сост. Е. В. Битерякова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 18–39.
6. *Варфаламеева Т.* Вучоны, Настаўнік, Чалавек // Л. С. Мухарынская — артыкулы, перапіска, успаміны: Зборнік / Склад. Т. Якіменка. Мінск: Эрыдан, 1993. С. 4–6.
7. *Завадская И.* «Что делать мне с обыкновенным словом?» Фольклористка Лидия Мухаринская в воспоминаниях учеников и друзей // Советская Белоруссия. 2016. 26 марта, суббота. № 56 (24938). URL: <https://www.sb.by/articles/chto-delat-mne-s-obyknovennym-slovom-.html> (дата обращения: 14.05.2023).
8. *Кажарская Ю. Д.* Владимир Кривоносов и его деятельность в Кабинете народной музыки // Музыкальное образование в культуре Чувашии. Посвящается В. М. Кривоносову (1904–1941). Чебоксары: ЧГИГН, 2007. С. 36–60.
9. *Кажарская Ю. Д.* Исследования и полевые материалы Владимира Кривоносова // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкалогии: Материалы научной конференции / Ред.-сост. Е. В. Битерякова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 40–56.
10. *Квитка К. В.* Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. Т. 1. М.: Советский композитор, 1971. С. 161–176.
11. *Квитка К. В.* Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Белорусские народные песни / Сост. З. В. Эвальд. М.; Л.: Музгиз, 1941. С. 123–131.
12. *Квитка К. В.* Парная флейта // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. Т. 2. М.: Советский композитор, 1973. С. 218–247.
13. *Кулаковский Л. В.* Отчет о музыкально-этнографической командировке в Брянский район Брянской области (март 1940 г.) (подгот. к публ. и коммент. И. А. Савельевой) // Из архива Кабинета народной музыки Московской консерватории: к 140-летию Московской консерватории / Ред.-сост. Н. Н. Гилярова. М.: Московская консерватория, 2007. С. 108–151. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сборник 61).
14. *Мухаринская Л. С.* Долгожданное издание // Советская музыка. 1972. № 10 (407). С. 97–101.
15. *Мухаринская Л.* Из дневника // Советская музыка. 1947. № 3 (108). С. 36–38.
16. Народные песни местечка Селец Пружанского уезда Полесского воеводства (Западная Белоруссия). Записаны аспирантом по муз. этнографии при ГИМНЕ^е И. К. Здановичем. М.: Гос. муз. издательство, 1931. 40 с. (Труды Государственного института музыкальной науки).
17. *Наумова К.* Зинаида Викторовна Эвальд — собиратель и исследователь музыкального фольклора // Musicus. 2016. № 2. С. 30–36.
18. *Якіменка Т.* Пламенность отдачи науке, педагогике, людям: Л. С. Мухаринская // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2012. № 20. С. 47–56.
19. *Якіменка Т.* Слова пра настаўніка // Музыкальная культура Беларусі: перспектывы даследавання: Матэрыялы XIV Навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай / Склад. Т. С. Якіменка. Мінск: БДАМ, 2005. С. 6–20.

Аннотация

В фонде К. В. Квитки в Российском национальном музее музыки хранятся девять писем Л. С. Мухаринской, относящиеся преимущественно к 1940-м годам. Эти документы проливают свет на ранний период деятельности Мухаринской и отражают степень влияния Квитки на формирование методов ее экспедиционно-полевой и исследовательской работы.

Документы в равной степени рассказывают об обоих участниках переписки, освещая также ключевые направления научных поисков Квитки в 1940-е годы. Знакомство с корреспонденцией, несмотря на ее незначительный объем, позволяет дополнить портреты ученых личными штрихами.

Abstract

There are nine letters of Lidiya Mukharynskaya are kept at the Russian National Museum of Music among the documents of Klyment Kvitka (fund 275). Related mainly to the 1940s, they are of great value as evidence of one of the most difficult periods in the history of Russian science, overshadowed by war and repression. Letters from a musicologist, who successfully completed a course of study at the Moscow Conservatory, addressed to one of the teachers, shed light on their professional relationship. The content of the messages reflects Kvitka's influence on the formation of Mukharynskaya's views in the field of theoretical ethnomusicology. The documents talk equally about both participants of the correspondence revealing some episodes of Mukharynskaya's expedition work, moreover, highlight the most important areas of Kvitka's scientific research in the 1940s. The correspondence complements the portraits of scientists with personal touches as well.

- ✓ *Ключевые слова:* Лидия Мухаринская, Климент Квитка, 1940-е годы, русская и белорусская традиционная музыкальная культура.
- ✓ *Keywords:* Lidiya Mukharynskaya, Klyment Kvitka, 1940s, traditional musical culture of Russia and Belarus.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5—2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловско-го // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможно более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название ста

ты на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (42). 2023

Дизайн и верстка *А. В. Келле-Пелле*

Дизайн обложки *А. М. Тюмеров*

Адрес редакции и издателя:

190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Тел.: (812)314-41-36

E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru

www.artcenter.ru

Подписано к печати 25.09.2023 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 18,69. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 18.10.2023 г.

Цена свободная

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

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

Подписной индекс 013362 в Каталоге подписки Урал-Пресс

© Российский институт истории искусств, 2023

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «Амирит», 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88.

Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33

E-mail: zkaz@amirit.ru

Сайт: amirit.ru