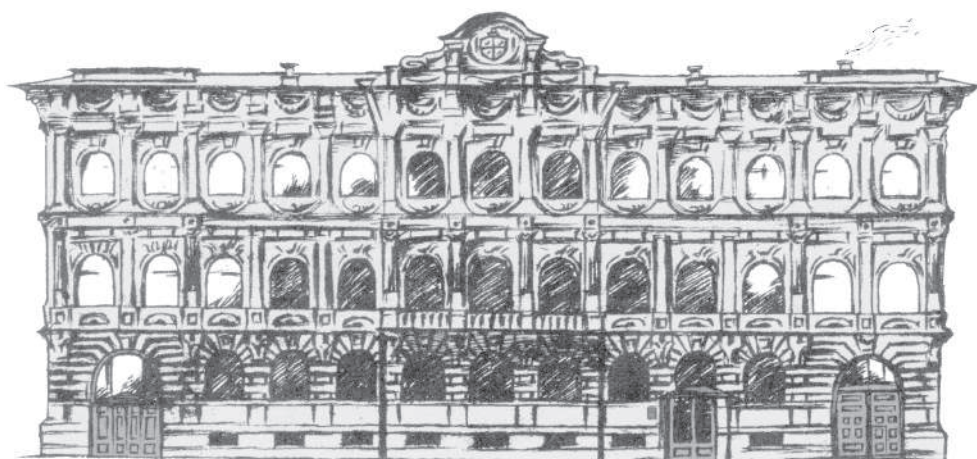


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 3 (38) / 2022



*Санкт-Петербург
2022*

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 3 (38). 2022

Журнал выходит четыре раза в год

ISSN 2221-8130

Учредитель и издатель:

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

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

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

Редакционная коллегия:

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

С. В. Кучепатова — зам. главного редактора

Р. Гилиз — редактор английских текстов

Л. Н. Березовчук — канд. иск.

Ж. В. Князева — доктор иск.

Г. В. Ковалевский — канд. иск.

Г. В. Копытова

А. В. Королев — канд. филос.

А. Б. Никаноров — канд. иск.

Г. В. Петрова — канд. иск.

А. В. Ромодин — канд. иск.

А. Ю. Ряпосов — канд. иск.

И. Д. Саблин — канд. иск.

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

Е. М. Левашев — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором академических музыкальных изданий,
Государственный институт искусствознания

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

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

Редакционный совет:

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

Юбилей. Памятные даты

К 110-летию Российского института истории искусств

В. Ф. Познин. Один из первых: о деятельности в ГАИС (ныне РИИИ) заведующего киносекцией Н. М. Иезуитова 9

Исследования

Музыка

И. А. Чудинова. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 2. Аудиальное пространство богослужения и певческий жест.....27

А. В. Чувашов. Д. С. Бортнянский. Духовные концерты с оркестром (кантаты на основе духовных концертов)48

Н. А. Огаркова. Альбом М. И. Глинки из собрания Российской национальной библиотеки: о сюжетах частной музыкальной жизни75

И. А. Скворцова, А. М. Горшкова. Двухрольные сюиты А. С. Аренского сквозь призму авторского стиля..... 103

Ж. В. Князева. По страницам адресных книжек Жака Гандшина: эстонско-американская ветвь семьи ученого 114

С. А. Буланов. Родион Щедрин — либреттист (на примере опер «Мертвые души» и «Левша») 121

D. Baumann. On the Making of the *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus* (О создании семязычного словаря музыкальной терминологии) 131

Театр

М. А. Константинова. О системе абонирования в петербургском русском театре в 1810-е годы..... 140

А. В. Попова. Сценическое пространство и сценография в польском театре первой половины XX века 156

Киноискусство

О. В. Колотвина. Травматическая память Испании: инквизиция и Ф. Гарсиа Лорка в фильме Х. Валь дель Омара «Огонь в Кастилии» (1960) 170

Изобразительное искусство

Е. А. Скоробогачева, С. К. Зауст. Роль костюма в нарративизации полотен серии «Поэма семи сказок» В. М. Васнецова..... 186

Фольклор

Е. С. Урсоленко. Культура кипрского свадебного обряда: традиции и современные трансформации 196

Обзоры, рецензии, хроники

П. Н. Базанов, Н. А. Слепухина. Международная научная конференция «Слепухинские чтения» 213

Информация для авторов..... 221

Contents

Commemorative Dates

The 110th Anniversary of the Russian Institute for the History of the Arts

- V. Poznin*. One of the First: Nikolai Iezuitov's Activities at the State Academy of Art History 9

Research

Music

- I. Chudinova*. Hand Gesture and the Sounding Word in Byzantine Liturgical Art:
2. The Auditory Space of Worship and the Sung Gesture 27
- A. Chuvashov*. Dmitri Bortniansky's Spiritual Cantatas with Orchestra 48
- N. Ogarkova*. Michael Glinka's Album at the Collections of the Russian National Library: The Story of a Private Musical Life 75
- I. Skvortsova, A. Gorshkova*. Suites for Two Pianos by Anton Arensky Through the Lens of His Compositional Style 103
- J. Kniazeva*. On the Estonian-American Branch of Jacques Handschin's Family 114
- S. Bulanov*. Rodion Shchedrin as Librettist through the Lens of his Operas *Dead Souls* and *The Left-Hander* 121
- D. Baumann*. On the Making of the *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus* 131

Theatre

- M. Konstantinova*. Season Tickets at the Saint Petersburg Russian Theater During the 1810s 140
- A. Popova*. Stage and Scenography in Polish Theatre of the Early 20th Century 156

Cinematography

- O. Kolotvina*. The Traumatic Memory of Spain: The Inquisition and Federico García Lorca in José Val del Omar's Film *Fire in Castile* (1960) 170

Fine Art

- E. Skorobogacheva, S. Zaust*. Costume And the Construction of Narrative in Viktor Vasnetsov's *Poem of Seven Fairy Tales* 186

Folklore

- E. Ursolenko*. The Culture of the Cypriot Wedding Rite: Traditions and Modern Transformations 196

Reviews and Chronicles

- P. Bazanov, N. Slepukhina*. «Slepukhin Readings» International Scientific Conferences 213

№ 3 / 2022

**ЮБИЛЕИ.
ПАМЯТНЫЕ
ДАТЫ**

К 110-летию
Российского института
истории искусств

УДК
791.43.01

Один из первых: о деятельности в ГАИС (ныне РИИИ) заведующего киносекцией Н. М. Иезуитова

ПОЗНИН ВИТАЛИЙ ФЁДОРОВИЧ

*Доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором кино
и телевидения, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

POZNIN VITALY F.

*Doctor of Arts, Professor, Chief of the Film and Television Department,
Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: poznin@mail.ru

Николая Михайловича Иезуитова (1899—1941) можно с полным основанием назвать одним из основоположников отечественного киноведения, благодаря которому изучение истории и теории кино в нашей стране вышло на серьезный, профессиональный уровень.

В течение почти пяти лет (1932—1936) Н. М. Иезуитов был заведующим сектором кино нашего института (тогда сектор назывался киносекцией Государственной академии искусствознания), и во многом благодаря ему были заложены основы ленинградской киноведческой школы.

Для Николая Михайловича четыре года, прожитые в Ленинграде, оказались самыми продуктивными, насыщенными событиями и, вероятно, самыми счастливыми в его жизни. Погружение в новую для него академическую среду Ленинграда, и прежде всего Зубовского института, установление новых культурных связей и прямых контактов с ведущими режиссерами, операторами, актерами во многом способствовало тому, что Иезуитов за эти годы стал настоящим ученым-киноведом, тонко чувствующим природу кино и понимающим законы развития этого вида искусства.

Николай Михайлович был горячо предан советской власти, благодаря которой он, крестьянский сын, смог получить высшее образование, приобщиться к столичной культуре и, начав работать в сфере искусствознания, стать известным киноведом и историком кино. Он искренне исповедовал принципы социалистического реализма, но не как догму, а как возможность создания полнокровных и ярких образов героев, органично и многогранно проявляющих себя в различных ситуациях, утверждающих идеалы гуманизма, и как способ создания на экране увлекающих зрителя событий и ситуаций, выразительной передачи атмосферы эпохи. Единственное, чего он не признавал и не принимал, — это «унылого» и «пресного» реализма.

Немалую роль в формировании эстетических принципов ученого сыграло то, что в начале своего искусствоведческого пути (1920-е годы) он занимался древнерусским искусством и русским народным творчеством, глубоко вникая в суть дела и ощущая особенности русского характера и русского менталитета.

В этот же период он осваивает методологические принципы исследования теории и истории искусства, увлеченный идеями социологии искусства, талантливо и убедительно разрабатываемой В. М. Фриче, но вскоре охладевает к чисто формальным методам изучения искусства. Ему хочется ощутить реальную жизнь и искусство во всей их полноте, сложности и диалектичности. «...Формализм отвратил меня от науки об искусстве, — признаётся он позже, — и хотя представлялись хорошие перспективы в ГАХН и РАНИОНе, забросил искусство и пошел преподавать обществоведческие дисциплины (политическую экономию, историю классовой борьбы, истмат), чтобы научиться и самому»¹.

Иезуитова всегда отличали необычайная работоспособность и активное творческое начало. До переезда в Ленинград он регулярно печатается в различных литературных и кинематографических журналах, работает параллельно в качестве научного сотрудника по кино-науке в московской ГАИС (1930—1932) и в Институте ЛИЯ Комакадемии (1931—1932), ведет семинар для аспирантов по методологии искусства в НИКФИ (1931—1932), выступает в качестве консультанта по научно-учебному кино в Правлении Союзкино (1930), постоянно сотрудничает с журналами «На литературном посту» (1930—1931), «История заводов» (начало работы — 1931 год).

В Ленинград Николай Михайлович переезжает весной 1932 года, уже будучи известным московским искусствоведом и экспертом. Вначале он занимает должность действительного члена (профессора) Государственной академии искусствознания (ГАИС), а осенью, 13 сентября, его утверждают заведующим киносекцией. Кроме того, в его обязанности входит руководство двумя семинарами для аспирантов первого и второго курса — по истории советского кино и по методологии изучения киноискусства.

Зная взгляды Иезуитова и его социальное происхождение, сотрудники киносекции встретили назначение нового руководителя с известной долей настороженности. Как вспоминал позже Э. М. Арнольди, «нового руководителя мы поджидали с некоторой опаской, — истмат и работа в рапповских журналах наводила на мысль об академической сухости и жесткости взглядов. Но Николай Михайлович оказался очень простым, доступным, как по настоящему значительный человек»².

¹ Архив РИИИ. Оп. 5. Д. 101. Л. 5.

² Арнольди Э. Из воспоминаний о первых шагах нашего киноведения // Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы. Вып. 1: 1920-е годы / Сост. Н. Горницкая. Л.: Искусство, 1968. С. 230.

Для опасений у сотрудников секции кино были также и другие, более веские основания. Дело в том, что 1932 год — это год очередной реорганизации ГАИС, теперь Академия должна была стать научным учреждением общереспубликанского масштаба. В ее структуры вливались ГАХН, ГИМН, ГИНХУК, ГИИИ, что во многом объяснялось нехваткой квалифицированных кадров в области изучения культуры и искусства. В связи с этим предстояло основательно пересмотреть кадровую политику и радикально поменять вектор интересов и функциональных обязанностей сотрудников бывшего отдела кино, который до этого занимался преимущественно — по причине отсутствия в стране квалифицированных научных работников — педагогической работой, организуя при институте курсы изучения киноведческих дисциплин. Полноценной деятельности отдела кино, созданного еще в 1925 году, мешало отсутствие в Ленинграде профессиональных киноведов, а также совмещение рядом сотрудников работы в отделе с занятостью в сфере кинопроизводства, что постоянно отвлекало их от научной деятельности.

Напомним, что начало 1930-х годов — это время постоянной перестройки различных структур, изменения их функций и определения идеологической основы советской власти, что, конечно, не могло не отразиться на деятельности учреждений культуры.

В это время, с целью формирования определенного взгляда на историю, предпринимаются попытки создать книги и учебные пособия по истории каждой их сфер деятельности, и прежде всего — культуры. В 1933 году в ГАИС был завершён и опубликован первый том «Истории советского театра». С историей кино дело обстояло намного сложнее — по той причине, что кинематограф был в ту пору еще совсем молодым видом искусства, только формирующим свой арсенал выразительных средств (1930-е годы — это самое начало звукового кино в СССР). В отличие от театроведов, исследователей кино было гораздо меньше, и методологическая подготовка большинства из них оставляла желать лучшего. Поэтому работа над учебником по истории советского кино велась в основном в плане систематизации данных о выпущенных фильмах, создания персоналий творческих работников киностудий, составления фильмографических картотек, формирования архивов и разработки периодизации двенадцатилетнего периода советского кино. И, как уже было сказано, основное внимание уделялось организации курсов лекций и семинарских занятий по истории и теории кино, наработке каких-то методологий преподавания этих дисциплин и т. п.

Первые попытки ленинградцев написать краткую историю отечественного кино датируются 1929 годом, когда энергичный А. Пиотровский¹ высказал

¹ *Адриан Иванович Пиотровский* — художественный руководитель Ленинградской фабрики «Совкино» (с 1934 года — «Ленфильм») в 1928–1937 годах, автор ряда работ по эстетике кино и театра. Человек с прекрасным вкусом, широко эрудированный, А. И. Пиотровский во многом способствовал созданию на «Ленфильме» картин, вошедших в золотой фонд советского кино.

предложение, объединив коллективные усилия киноведов Москвы и Ленинграда, создать «Историю советского кино» — основательный труд, в котором бы не только освещались этапы развития отечественного кинематографа, но и рассматривались самые разные аспекты киноотрасли, включая не только анализ творческого процесса, но и проблемы киноиндустрии в целом, включая систему организации, экономики и техники кинопроизводства, а также вопросы, касающиеся кинопроката. Однако эта масштабная идея не нашла отклика в руководящих структурах и не была реализована.

Что же касается Государственной академии искусствознания, то в рамках киноотдела ГАИС в 1931 году был разработан план мероприятий, посвященных празднованию в следующем, 1932-м году 15-й годовщины революции. Предполагалось подготовить научно обработанный материал по истории советской кинематографии, разработать методологию истории кино, провести систематизацию фактов и документов, проанализировать выпущенную за данный период кинопродукцию и даже создать фильм об истории советского кино.

К сожалению, основная часть этих грандиозных планов осталась лишь прекрасным прожектором, что и констатировала комиссия, изучавшая в 1932 году деятельность отдела кино в рамках готовящихся очередных перемен и реформирований. В отчете комиссии говорилось о полном развале научной работы, падении дисциплины со стороны научных сотрудников, а также о том, что в составе отдела нет ни одного работника, имеющего основательные научные работы по специальности. Так что Николаю Михайловичу предстояла огромная организационная работа.

Прежде всего Н. М. Иезуитов постарался расширить рамки деятельности отдела (после сокращения количества сотрудников он стал называться киносекцией), обозначив в перспективе изучение спектра проблем, касающихся теории и истории кино. Им были инициированы следующие направления исследований: проблемы звукового кино, которое в 1930-е годы ускоренно осваивало технологические новшества и специфические художественные средства; проблемы многонационального кинематографа СССР (в секции кино был подготовлен сборник о состоянии белорусского кино), вопросы стилистики немых и звуковых советских фильмов («Пути художественного фильма. 1919—1934»), анализ творческой практики создания фильма (книга Всеволода Пудовкина «Актер в фильме»).

К середине 1930-х годов главными направлениями в научной деятельности самого Н. Иезуитова становятся: проблемы кинореализма, взаимосвязь традиции и новаторства, понятие стиля в киноискусстве, определение художественных направлений в советском кино.

Определенную роль в пробуждении интереса Иезуитова не только к исследованию индивидуального стиля отдельных режиссеров, но и к выявлению определенных творческих направлений в отечественном кино сыграв

ла работа А. Пиотровского «Художественные течения в советском кино» (1930)¹, в которой была сделана первая попытка определить основные направления, к тому времени более-менее явно обозначившиеся в советском кино. Из всего потока творческих поисков и достижений Пиотровский выделял два основных художественных направления — «интеллектуальный» кинематограф, для которого характерны символизм, аттракционность, обращение прежде всего к интеллекту, логике мышления зрителя (Эйзенштейн, ФЭКС, Эрмлер); «эмоциональный», сюжетный кинематограф, вызывающий у зрителя соответствующие эмоции, лирическое или романтическое настроение (Пудовкин, Довженко, Червяков, Шенгелая); «кинематограф фактов» (Дзига Вертов и киноки).

Н. Иезуитов воспринимал художественные направления, которые он называл «большими стилями», более обобщенно, выделяя стиль социальных понятий и стиль социальных чувств. «Искусство понятий, гносеологическое искусство превращается в целую эпоху советской художественной культуры, — считал Иезуитов. — Киностиль 1919—1929 гг. возникает как первый большой стиль советской кинематографии»².

Надо сказать, с легкой руки Иезуитова понятие «большой стиль», подразумевающее фильмы о масштабных событиях и значительных явлениях, участниками которых становятся герои кинокартины, давно прижилось в российском киноведении.

Доклад «О стилях советского кино», представленный Н. М. Иезуитовым на заседании комиссии Института литературы, искусства и языка Академии 22 апреля 1933 года, вызвал живую полемику киноведов. Оценивая большой труд исследователя, впервые попытавшегося как-то систематизировать творческие поиски кинематографистов первого десятилетия СССР, ряд киноведов предлагали свое понимание дефиниции «стиль», требовали более четкой и исчерпывающей характеристики и определения стиля, упрекая Иезуитова в том, что в докладе доминировал эстетический подход, опирающийся на психологию восприятия зрителя. Сценарист и киновед М. Блейман высказал даже мнение, что «эмоциональный стиль» является подражательным американскому кино и что нужно обращать внимание прежде всего на новаторские формы³.

Исходя из высказываний оппонентов Иезуитова, можно предположить, что именно тогда зародилась тенденция, которая получит свое дальнейшее

¹ Пиотровский А. И. Художественные течения в советском кино // Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 232—255.

² Иезуитов Н. О стилях советского кино (Концепция развития советского киноискусства) // Советское кино. 1933. № 3—4. С. 55.

³ Блейман М. Человек в советской фильме: История одной ошибки // Советское кино. 1933. № 5—6. С. 50.

развитие в советской критике и киноведении, — выделять и подробно анализировать лишь те фильмы, в которых проявился поиск радикально новых тем, необычных формальных решений, оставляя на периферии исследования кинокартины, получившие признание широкого зрителя, даже не пытаясь выявить феномен этого успеха. (Достаточно вспомнить историю с популярным у зрителя фильмом «Москва слезам не верит», который вызвал у большинства наших критиков более чем прохладное отношение.)

Н. М. Иезуитов, разбиравшийся в народной культуре гораздо лучше критиков его доклада, знал и чувствовал менталитет своего народа, душу которого трогает прежде всего история, судьба, интересный характер человека. Он с удовлетворением отмечал, что с 1926 года на советских киностудиях начали появляться картины, в которых авторы стараются вдохнуть подлинную задушевность, повернуться к человеку, его внутреннему миру, его чувствам. Реалистический фильм, по мнению Иезуитова, должен «волновать, трогать, заставлять смеяться и ужасаться, как всякое искреннее и правдивое искусство»¹. Поворот к интересам зрителя требует от художника соответствующего темперамента. Поэтому Иезуитов, мировоззрению которого были близки слова Л. Толстого о том, что искусство должно заражать, с удовольствием цитирует характерное высказывание любимого им В. Пудовкина: «Я не видел возможности... уместить себя, с моей органической потребностью *во внутренней взволнованности*, в сухой... форме, которую проповедовал Кулешов...»² Формальные же поиски, необходимые для развития художественных средств кино, важны, интересны, но они не «заражают» зрителя, и он оказывается лишь холодным созерцателем новых эстетических форм.

В январе 1934 года Иезуитов выступил в ГАИС с докладом «Один из основных вопросов драматургии фильма», который затем был опубликован в журнале «Советское кино» под названием «Проблема занимательности»³. В этой статье Иезуитов попытался определить компоненты фильма, способствующие **занимательности** кинозрелища, создание которой возможно лишь при умении авторов завладеть вниманием зрителя и поддерживать, динамизировать этот интерес в процессе просмотра.

Двумя основными формами, определяющими занимательность, Иезуитов считал материал и сюжет фильма. Противопоставляя советское кино зарубежному, где самодовлеющая «внешняя занимательность» («спекуляция на материале», «сюжет ради сюжета») часто порождает повторение однажды найденных тем и приемов, имевших успех, исследователь подчеркивал необ-

¹ Отдел рукописей Кабинета истории отечественного кино ВГИК. Папка инв. № 2335. Л. 268.

² Отдел рукописей Кабинета истории отечественного кино ВГИК. Папка инв. № 2335. Л. 396–397.

³ *Иезуитов Н.* Проблема занимательности // Советское кино. 1934. № 1–2. С. 113–124.

ходимость постоянно искать свежие, оригинальные темы, которые могут вызвать интерес широкого зрителя. Но при этом, подчеркивал он, не снимается задача создания полноценного художественного произведения, в котором категории «материал» и «сюжет» подчинены драматургическому единству¹.

Уже тогда, в тридцатые годы, Иезуитов отмечал опасность сугубо тематического планирования создаваемых фильмов в ущерб жанровому планированию, поскольку это сужает спектр интересов зрительской аудитории. (Именно подобное заформализованное тематическое планирование приведет к резкому оттоку зрителя из кинотеатров в 1970-е годы.)

Также актуально звучат в наши дни, когда идет агрессивное внедрение эстетики постмодернизма в кино и театре, мысли Н. Иезуитова о **реализме** в кино. Одна из его лучших статей, посвященная анализу фильма «Гроза» (реж. В. Петров, 1934), так и называлась «На путях к реализму»².

Отмечая правдивость, ясность и простоту экранного повествования, Иезуитов подчеркивает в этой статье, что реализм предполагает не только правдоподобие, но и художественную выразительность, создание ярких и психологически убедительных характеров, передачу атмосферы действия, используя возможности изображения и звука. Реализм без выразительности он называл «пресным реализмом», который чужд настоящему искусству.

Кроме того, данная статья Иезуитова, которая представляет собой полноценный киноведческий разбор фильма, включающий сравнение с аналогичным опытом экранизаций, анализ драматургии, актерского мастерства, изобразительного и звукового решения фильма, — образец того, что сегодня принято называть холистическим подходом, то есть умением исследователя показать, как из различных изобразительных и выразительных компонентов создается цельное художественное пространство фильма. Большое внимание в статье уделено также значению правильного выбора актеров, умению режиссера собрать актерский ансамбль и помочь каждому актеру максимально реализовать себя в роли.

Благодаря Н. М. Иезуитову главным направлением деятельности секции кино в первой половине 1930-х годов становится исследование **истории советского киноискусства**.

На это же направлены и его личные усилия — в 1934 году выходит из печати его книга «Пути художественного фильма. 1919—1934»³, которая представляет собой в известной мере расширенное изложение доклада «О стилях советского кино». Можно сказать, что данная попытка Н. Иезуитова определить основные «художественные течения» советского кино в исто-

¹ См.: *Иезуитов Н.* Проблема занимательности.

² *Иезуитов Н.* На путях к реализму. «Гроза» В. Петрова // Советское кино. 1934. № 5. С. 32–48.

³ *Иезуитов Н.* Пути художественного фильма. 1919—1934. М.: Кинофотоиздат, 1934. 150 с.

рическом развитии представляла собой, по сути, *первую* краткую историю советского кино.

В этой работе Иезуитов затрагивает проблему **традиций и новаторства**. Считая неотделимыми глубину содержания и оригинальность формы, Иезуитов подчеркивает, что советское кино стало известно во всем мире именно благодаря органичному воплощению нового содержания в новых кинематографических формах.

Годы становления советского кино (1923—1925) Иезуитов называет «ареной художественных исканий», временем, когда возникли первые ростки нового киноискусства, которое формируется в виде течений и школ в 1926—1929 годах. Фильмом, который обозначил новое направление, Иезуитов вполне обоснованно считал снятую в 1924 году «Стачку» С. Эйзенштейна, ставшую своего рода «фундаментом интеллектуального кино» и «прейскурантом приемов».

Далее исследователь определяет особенности творческого почерка и стиля таких ведущих режиссеров, как Л. Кулешов, Дз. Вертов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, Г. Козинцев и Л. Трауберг, сравнивая их выбор тем и героев, драматургическое решение фильмов, трактовку изобразительного материала, творческое использование монтажа. Н. Иезуитов в этой работе вновь сопоставляет два радикально разных подхода к кино — *интеллектуальную школу*, наиболее ярко представленную в творчестве С. Эйзенштейна, отрицающего сюжет в привычном понимании этого слова, выдвигающего на первый план движение масс, использующего вместо актера «типаж» и физиологически воздействующего на зрителя ритмическим монтажом и аттракционностью, заимствованной из театра В. Мейерхольда; и эмоциональное кино В. Пудовкина, в котором также доминирует художественная образность, но опирающаяся на внятный сюжет, высокопрофессиональную игру актеров реалистической школы, что вызывает в итоге *эмоциональное сопереживание* зрителя.

При этом следует подчеркнуть высказанную Н. Иезуитовым важную мысль, что советские школы кино не враждовали друг с другом, а соревновались, *взаимообогащаясь* творчески, заимствуя друг у друга то, что представляло объективную художественную ценность.

Другая мысль, которую Иезуитов постоянно проводит в своих докладах и сообщениях, — необходимость **преемственности**, продолжения лучших традиций, что не исключает поисков новых художественных средств, новых тем и их оригинальной трактовки.

Наиболее близок эстетическим пристрастиям Иезуитова был В. И. Пудовкин, который не только прекрасно владел искусством монтажа и драматургическим и ритмическим построением эпизода, но и воспринимал актера не как «типаж», что было характерно для ряда советских режиссеров немого периода кино, а как полноправного соавтора фильма, способного созда-

вать полноценные образы, передавая характер и психологию изображаемого персонажа.

Николай Михайлович делает все возможное, чтобы убедить В. И. Пудовкина написать книгу о работе режиссера с киноактером. Он приглашает режиссера в Академию искусствознания, где Всеволод Илларионович выступает с большим докладом, а точнее сказать — с беседой на заседании киносекции, на которое был приглашен также замечательный ленинградский актер Федор Михайлович Никитин. Записав высказанные Пудовкиным мысли и расшифровав сказанное, стенографистка представила текст объемом в 800 страниц. После редактуры Н. Иезуитова и последующих правок и сокращений, сделанных В. Пудовкиным, от рукописи осталось 126 страниц, которые и составили содержание книги «Актер в фильме», ставшей фактически первым серьезным исследованием о работе актера в кино и отличиях существования артиста на сцене и на съемочной площадке¹.

В этот же период Иезуитовым был подготовлен к изданию сборник статей «Проблемы советской звуковой художественной фильма» (авторы — И. Иоффе, Р. Мессер, М. Блейман, Г. Римский-Корсаков и др.), в котором две статьи принадлежали Николаю Михайловичу («Итоги развития (1933—1934)» и «Один из основных вопросов драматургии фильма»), но по каким-то причинам этот сборник так и не был издан.

В ноябре 1934 года для теоретического сборника ЛенАРРК Иезуитов пишет статью-предисловие «Киноведение в Ленинграде (историческая справка)»² — одну из первых работ по истории киноведения, в которой он дает краткую характеристику этапам становления и развития киноведческой мысли, перечисляет ряд людей, имеющих к этому отношение, называет издательства, в которых печатались труды сотрудников комитета, в частности издательства «Academia» и «Tea-кино-печать».

После 1934 года Иезуитов полностью сосредотачивается на научной деятельности. В 1935 году в газете «Кино» выходит лишь его статья о Белгоскино³, а в 1936-м году в третьем номере журнала «Искусство кино» появляется его статья о Натане Зархи⁴, представляющая собой творческий портрет известного драматурга, погибшего 18 июля 1935 года в автокатастрофе.

В этот период Иезуитовым были подготовлены книги, представляющие собой развернутые творческие портреты В. Пудовкина, В. Гардина, ведущих

¹ Пудовкин В. И. Актер в фильме. Л.: Гос. акад. искусствознания, 1934. С. 5—6.

² Об этой статье упоминается в коллективной монографии «Из истории „Ленфильма“: Статьи, материалы, документы: 1820—1930-е годы» (Л.: Искусство, 1975) в статье Н. С. Горницкой «Ленфильм: 1930-е годы» и в статье С. Д. Гуревич «Ленинградское киноведение».

³ Иезуитов Н. Путь Белгоскино // Кино. 1935. 10 марта. № 12 (664).

⁴ Иезуитов Н. Натан Зархи // Искусство кино. 1936. № 3. С. 3—8.

актеров МХАТ. Но выйдут они уже в 1937 году¹. В этих работах Иезуитов вновь отстаивает реалистическое кино, способное передать дыхание жизни, нюансы человеческой психики и *заражать зрителя живыми эмоциями*, если сам художник не равнодушен.

Высоко оценивая новаторство С. Эйзенштейна, Н. Иезуитов считал его искусство слишком рационалистичным. Творчество же В. Пудовкина подкупало его своей эмоциональностью, близостью к жизни, проработкой характеров, использованием актеров русской реалистической школы.

Сегодня в «духе времени» принято исключительно негативно рассматривать социалистический реализм, а заодно и реализм в целом, считая это художественное направление чем-то устаревшим и сужающим рамки творческих поисков. Мало того, сегодня реалистический, психологический подход к трактовке действительности и образов персонажей активно отодвигается на периферию современного искусства². Иезуитов считал, что фотографическая природа кино изначально определила реалистический подход, что во все не исключает художественной трансформации действительности, полета фантазии, использования самых разных выразительных средств. «Разумеется, реализм — основа советского искусства, — писал он. — Но реализм без выразительности, реализм пресный — это еще не тот стиль, о котором мечтали художники — и которого жаждал народ. Социалистический реализм требует художественной выразительности, и эту выразительность стремились найти Козинцев и Трауберг»³.

Сегодня, когда стало модным отвергать реализм как нечто устаревшее и мешающее фантазии автора, становится более понятной суть сравнения Иезуитовым метода Эйзенштейна, проповедующего «интеллектуальный монтаж» и «монтаж аттракционов», с методом Пудовкина, создающего образ исходя из контекста эпизода и уделяющего большое внимание психологии персонажа, его реакции на происходящее. Если аттракционность вызывает у зрителя сильные, но поверхностные эмоции — удивление, испуг, смех или восхищение мастерством режиссера, то интересная история, убедительно переданная на экране с помощью актеров, способна тронуть зрителя, вызвать в нем эмоции сочувствия, сострадания, любви или, наоборот, негодования и возмущения.

Анализируя в книге «Пудовкин. Пути творчества» методы и приемы, которыми пользуется знаменитый режиссер, Иезуитов не только всесторонне рассматривает все компоненты фильма, создающие единую художественную ткань, но и предпринимает попытку «проверить алгеброй гармонию», вклю-

¹ *Иезуитов Н.* Пудовкин. Пути творчества. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 4.

² Один из адептов постмодернизма в кино так и заявил: «Вообще говоря, самого по себе существования доктрины реализма довольно, чтобы уверовать в чудо. Этот конструкт не просто уязвим, он не может существовать» (*Яковлев Л. С.* Российское кино в эпоху смены парадигм // Теория искусства и художественное воображение XXI века. 2011. № 2 (3). С. 94).

³ Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. N. 17/1. Л. 428—429.

чая в текст фрагмент монтажного листа¹. Так, при анализе сцены с часами из фильма «Мать» он дает описание всех тридцати кадров, передающих содержание данной сцены, с указанием, каков масштаб кадра (крупность плана) и какова временная продолжительность каждого кадра. Это делается для того, чтобы наглядно показать, как создается темпоритм сцены и каким образом режиссер передает на экране ощущение нарастания напряженности.

Надо сказать, этот метод исследования способов драматургического решения, создания ритмического рисунка сцены и эпизода, ускорения или замедления темпоритма активно используется в современной методике анализа фильма².

Таким образом, труд Иезуитова о Пудовкине был также *первым методологическим* пособием по анализу фильма. Не зря известный киновед И. Долинский, высоко оценивая текст Иезуитова с точки зрения **методологии**, считал, что «в этой книге впервые дано, так сказать, искусствоведческое „направление“ нашего киноведения»³.

Для Николая Михайловича на первом плане всегда было дело, которым он занимался. За время пребывания в Ленинграде он приложил все усилия к тому, чтобы вывести деятельность киносекции на высокий уровень. Были повышены требования к сотрудникам, к продуктивности их научной деятельности. Желая соединить теорию с практикой, Иезуитов приглашает для участия в работе ГАИС таких известных деятелей ленинградского кино, как Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг, С. И. Юткевич и др., посылает приглашения С. Эйзенштейну и другим видным московским деятелям кино с целью услышать их размышления о творчестве, о специфике киноискусства, об истории кино и перспективах развития киноискусства.

К участию в семинарах он старался привлечь не только научных сотрудников секции, но и «широкие круги производственников, деятелей дореволюционного кино и советской кинематографии» с расчетом создать «капитальный труд по истории советского кино, могущий служить учебным пособием для существующей сети киноучебных заведений и худож. творческих работников»⁴.

В ГАИС Иезуитов начинает работать над исследованием, посвященным истории советского кино, чтобы представить его в виде докторской диссер-

¹ *Монтажный лист* — последовательное описание содержания каждого кадра с указанием его продолжительности.

² В книге Гельмута Корте «Введение в системный киноанализ» (М., 2020) как один из эффективных методов исследования образной структуры фильма предлагается анализ фрагментов фильма, аналогичный тому, что делал Н. Иезуитов при анализе фильма «Мать».

³ *Долинский И.* Память. Небольшие рассказы о прошлом. М.: Внешторгиздат, 2000. С. 173.

⁴ Из предварительного отчета киносекции за 2 квартал (с 1/IV по 24/V — 32) (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Д. 50. Л. 72). В том же отчете указана статья Иезуитова, где он изложил установку семинара, см.: *Иезуитов Н.* Создадим историю советского кино // Кино (М.). 1932. 18 июня. № 28 (499). С. 1.

тации, которая должна была стать основой для создания первого учебника, многогранно освещающего эту тему. Продолжит он работать над ним уже в Москве, вплоть до своей гибели.

Нельзя не восхищаться энергией и трудоспособностью Николая Михайловича, учитывая, что секция кино была в ГАИС самой малочисленной (в 1936 году она насчитывала 6 научных сотрудников и 8 аспирантов) и была крайне бедно оснащена технически — не было ни проекционного аппарата, ни монтажного стола, ни даже мовиолы — кинопроекторного аппарата, позволяющего просматривать фильмы на маленьком экранчике.

Успевает он заниматься и общественной работой — Иезуитов делает доклады и сообщения в ленинградском Доме кино, состоит в оргкомитете Ленинградского общества учебной и научной кинематографии, где также выступает с серией докладов.

В 1936 году ГАИС вновь реорганизуется и переименовывается в ГИИС — Государственный институт искусствознания, в результате чего секция кино, переименованная в сектор киноведения, начинает уделять больше внимания вопросам **теории** киноискусства.

В этот период Иезуитов предлагает комплексно разрабатывать ряд искусствоведческих вопросов, **объединив усилия всех секторов** института. Он выходит с идеей совместного исследования вопросов синтеза искусств и готовит к изданию книгу И. Иоффе «Синтез искусств в звуковом кино». Одновременно идет работа над «Большой историей советского кино», а также готовится диссертация А. Чиркова «Драматургия звукового фильма», монография Я. Бобрика о белорусской кинематографии, «Вертов и документальное кино» И. Ростовцева, сборник «Живопись в кино» под редакцией И. Иоффе и книги В. Гардина и Ф. Никитина. Этот план на 1937 год Иезуитов изложил на заседании общепитутской конференции 19 июня 1936 года.

Увы, ничего из этих грандиозных планов не будет реализовано — в том же 1936-м году сектор киноведения ГАИС был ликвидирован.

Какое-то время Н. Иезуитов вместе с бывшими сотрудниками сектора Н. Ефимовым и Э. Арнольди занимаются в ленинградском Доме кино культурно-массовой работой, а осенью того же года Н. М. Иезуитов возвращается в Москву — его, как видного специалиста, Н. А. Лебедев, бывший в ту пору директором Высшего государственного института кинематографии, приглашает на работу в институт в качестве сотрудника научно-исследовательского сектора и преподавателя ВГИКа.

С 10 октября 1936 года Иезуитов — старший научный сотрудник НИС и заведующий кафедрой истории и теории кино ВГИК¹ (1936—1941). Через

¹ ВГИК — аббревиатура, обозначавшая в 1934—1938 годах Высший государственный институт кинематографии, с 1938 года — Всесоюзный государственный институт кинематографии. В настоящее время это Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова.

два года, 3 декабря 1938-го, Ученый совет ВГИКа ходатайствует о присвоении ему ученого звания профессора и степени кандидата искусствоведческих наук *без защиты диссертации* — по опубликованным им работам.

Во ВГИКе ученый продолжит работу над «Историей советского кино», но, к сожалению, не успеет ее окончить — помешает война...

Конечно, Н. М. Иезуитов, как всякий ученый-гуманитарий, выражал идеи в соответствии с этической и эстетической парадигмой, присущей определенному историческому отрезку и социокультурному контексту этого периода. Однако те его мысли, что касаются задач кинокритики, методов исследования истории кино, анализа конкретного фильма, природы киноискусства, проблемы «кино и зритель», **актуальны и сегодня** и заслуживают повышенного внимания.

Говоря о *кинокритике*, которая, к сожалению, в наши дни приобрела корпоративный характер, в результате чего анализ фильма соответствующей группой критиков часто сводится либо к апологетике творческого решения фильма, либо к выявлению в нем одних лишь недостатков, не лишне вспомнить слова Николая Михайловича о кинокритике, написанные в 1932 году.

Отрицая разновидность критики как «бесперебойно работающей выверенной машины по улавливанию ошибок» и скептически относясь к критикам, склонным к «садизму» и «облаиванию», Иезуитов считал, что настоящая критика не должна сводиться лишь к поиску ошибок или, наоборот, однозначно восторженному восхвалению, а должна давать всесторонний анализ явления¹.

Сам Иезуитов не раз выступал в роли кинокритика, апеллируя не столько к кинообществу, сколько к зрителям, причем писал ярко, образно, используя для доказательства своей мысли свежие метафоры, эпитеты, сравнения. Анализируя фильм, Иезуитов рассматривал комплексно его художественное пространство, обращая внимание на изобразительное и звуковое решение картины, актерское исполнение и, выражаясь современным языком, смыслы, которые образно передает режиссер фильма.

Николай Михайлович был одним из немногих исследователей кино, кто понимал и ценил выразительное *пластическое и ритмическое* решение фильма. В статье о фильме А. Довженко «Земля» он профессионально рассматривает особенности блестящей операторской работы Д. Демущого, во многом способствовавшей созданию на экране особого, поэтического взгляда на мир².

Иезуитов всегда считал, что основная масса фильмов должна быть ориентирована **на широкую аудиторию**, поскольку кино изначально возникло как демократическое искусство, доступное всем, а также по той причине, что ки-

¹ *Иезуитов Н.* Критика кинокритики // Кино (М.). 1932. 6 июля. № 31 (502). С. 1.

² *Иезуитов Н.* Соль «Земли» // Кино (М.). 1932. 12 сент. № 42 (513). С. 2.

но — это не только искусство, но и индустрия, требующая больших затрат и возврата затраченных на производство фильма средств. Сегодня, когда наш кинематограф пытается нащупать путь к зрителю, которого он растерял за последние тридцать лет, весьма актуальны размышления Иезуитова, касающиеся **проблемы занимательности**, которую он считал острой проблемой кинодраматургии.

Не утратило своей актуальности и отстаиваемое Иезуитовым убеждение, что книги о кино, при всей глубине высказываемых в них идей, должны быть написаны ясным и желательно образным *языком*, чтобы быть доступными не только специалистам, но и любому читателю, интересующемуся кино. Не исключал он и наличие в такой книге проявления автором собственных симпатий и убеждений...

В сентябре 1941 года, когда немецкие дивизии вплотную приблизились к Москве, Николай Михайлович вместе с другими сотрудниками ВГИКа записался в народное ополчение, хотя по возрасту и состоянию здоровья призыву в армию не подлежал. Но он не мог поступить иначе. Н. М. Иезуитов погиб под Вязьмой, где шли кровопролитные бои, в октябре 1941 года.

На первой странице вышедшей в 1963 году книги известного киноведа С. С. Гинзбурга «Кинематография дореволюционной России» можно видеть слова: «Памяти одного из первых исследователей русского и советского киноискусства профессора Николая Михайловича Иезуитова, погибшего в рядах московского ополчения осенью 1941 г.»¹.

Н. М. Иезуитов действительно всегда был впереди — в науке, в поддержке всего талантливое и в отстаивании свободы своей Родины.

Отрадно, что сегодня киноведы начали вновь обращаться к фигуре Н. М. Иезуитова, сыгравшего большую роль в становлении отечественного киноведения. Так, молодым исследователем С. И. Усувалиевым в последнее время был опубликован ряд статей, посвященных научной деятельности Иезуитова, а в этом году во ВГИКе состоялась защита его диссертации «Проблемы изучения истории советского киноискусства (на примере научного наследия Н. М. Иезуитова)». Вероятно, целесообразно подумать и о публикации ряда работ Н. М. Иезуитова (в 1924 году исполнится 125 лет со дня его рождения) с научным комментарием и хорошей вводной статьей.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАИС — Государственная академия искусствознания (1930–1933). В 1933 году была переведена в Ленинград и слилась со своим ленинградским отделением (ЛО ГАИС), бывшим ГИИИ.

¹ Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. 406 с.

ГАХН (позднее ГАИС) — Государственная академия художественных наук (1921—1930).
ГИИИ — Государственный институт истории искусств (теперь Российский институт истории искусств).
ГИМН — Государственный институт музыкальной науки (1921—1931).
ГИНХУК — Государственный институт художественной культуры.
Институт ЛИЯ Комакадемии — Институт литературы и языка Коммунистической Академии при ЦИК СССР.
ЛенАРРК — Ленинградская ассоциация работников революционной кинематографии.
МХАТ — Московский художественный академический театр.
НИКФИ — Научно-исследовательский кинофотоинститут.
НИС — научно-исследовательский сектор.
РАНИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук.
РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей.
РИИИ — Российский институт истории искусств.
ФЭКС — Фабрика эксцентрического актера.
ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арнольди Э.* Из воспоминаний о первых шагах нашего киноведения // Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы. Вып. 1: 1920-е годы / Сост. Н. Горницкая. Л.: Искусство, 1968. С. 230—237.
2. *Блейман М.* Человек в советской фильме: История одной ошибки // Советское кино. 1933. № 5—6. С. 48—57.
3. *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. 406 с.
4. *Долинский И.* Память. Небольшие рассказы о прошлом. М.: Внешторгиздат, 2000. 304 с.
5. *Иезуитов Н.* Критика кинокритики // Кино (М.). 1932. 6 июля. № 31 (502).
6. *Иезуитов Н.* На путях к реализму. «Гроза» В. Петрова // Советское кино. 1934. № 5. С. 32—48.
7. *Иезуитов Н.* Натан Зархи // Искусство кино. 1936. № 3. С. 3—8.
8. *Иезуитов Н.* О стилях советского кино (Концепция развития советского киноискусства) // Советское кино. 1933. № 3—4. С. 35—55.
9. *Иезуитов Н.* Проблема занимательности // Советское кино. 1934. № 1—2. С. 113—124.
10. *Иезуитов Н.* Пудовкин. Пути творчества. М.; Л.: Искусство, 1937. 208 с.
11. *Иезуитов Н.* Пути художественного фильма. 1919—1934. М.: Кинофотоиздат, 1934. 150 с.
12. *Иезуитов Н.* Путь Белгоскино // Кино. 1935. 10 марта. № 12 (664).
13. *Иезуитов Н.* Создадим историю советского кино // Кино (М.). 1932. 18 июня. № 28 (499).
14. *Иезуитов Н.* Соль «Земли» // Кино (М.). 1932. 12 сент. № 42 (513). С. 2.
15. *Корте Г.* Введение в системный киноанализ. М.: ВШЭ, 2020. 360 с.
16. *Пиотровский А. И.* Художественные течения в советском кино // Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 232—255.
17. *Пудовкин В. И.* Актер в фильме. Л.: Гос. акад. искусствознания, 1934. 104 с.
18. *Яковлев Л. С.* Российское кино в эпоху смены парадигм // Теория искусства и художественное воображение XXI века. 2011. № 2 (3). С. 94—107.

Аннотация

Известный исследователь теории и истории кино Н. М. Иезуитов в течение почти пяти лет был заведующим секцией кино Государственной академии искусствознания (1932–1936). За этот период он сумел сделать секцию центром киноведческой мысли, привлекая к ее деятельности ведущих теоретиков и практиков кино, и внес значительный вклад в создание истории советского кино, в разработку методологии анализа фильма и определение его стилистики.

Abstract

Known for his research into the history and theory of cinema, Nikolai Iezuitov headed the film studies department of the State Academy of Art Studies (now the Russian Institute for the History of the Arts) from 1932 to 1936. During this period, he transformed the department into a major centre for film studies, attracting leading theorists and practitioners, and making a significant contribution to the history of Soviet cinema, the development of analytical methodologies, and the definition of its style.

- ✓ *Ключевые слова:* Н. М. Иезуитов, киноведение, история кино, теория кино, Государственная академия искусствознания.
- ✓ *Keywords:* Nikolai Iezuitov, film studies, history of cinema, theory of cinema, State Academy of Art Studies.

№ 3 / 2022

ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК
783.2 + 264.7

Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве.

2. Аудиальное пространство богослужения и певческий жест¹

ЧУДИНОВА ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА

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

CHUDINOVA IRINA A.

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

E-mail: irinachud@gmail.com

Загадочная тема искусства певческой хейрономии привлекала внимание многих исследователей². Загадочная потому, что, как в XVII веке было отмечено выдающимся литургистом того времени доминиканским монахом Ж. Гоаром, это искусство уже тогда было во многом утрачено³. Выдающийся мастер и апологет византийского пения Хрисанфос в начале XIX века говорит о певческой хейрономии уже с позиции «нового метода» — как об осо-

¹ Продолжение. Начало см.: Чудинова И. А. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме // Временник Зубовского института. 2022. Вып. 2 (37). С. 76–97.

² Подробный обзор и систематизация проблематики обширного круга музыковедческих исследований, касающихся темы певческой хейрономии как раздела музыкальной палеографии и семиографии, дан в учебном руководстве греческого исследователя М. Александру: *Aleksandru M. Mes ovizantini simiografia. Xironomia. Megala simadia. Thesis // Paleografia Bizantinis Musikis. Musikologikes ke kallitexnikes anazitisis. Ellinika Akadimaika Ilektronika Singrammata ke voithimata*, 2019. S. 515–574 (Αλεξάνδρου Μ. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Χειρονομία, Μεγάλα σημάδια, Θέσεις // Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγραμματα και βοηθήματα, 2019. Σ. 515–574. *Александрю М. Средневизантийская семиография. Хейрономия. Большие знаки. Фиты // Палеография византийской музыки. Музыковедческие и искусствоведческие проблемы. Греческие академические электронные научные труды и учебники; на греч. яз.). URL: https://drive.google.com/drive/folders/15sn-Lhh_xDaphDfc22oh0iMUOaf8MioP?usp=sharing (дата обращения: 10.02.2022).*

³ *Goar J. Euchologion sive Rituale Graecorum*. 2nd ed. Venice, 1730 (Graz: Akademische Druck, 1960). P. 352.

бом способе управления хором с помощью движения рук, определяющих развитие мелодии и ритма, который еще употреблялся в конце XVII века, но вскоре был забыт¹.

В современной музыкологии певческая хейрономия рассматривается прежде всего как искусство руководства хором. В таком аспекте уделено много места проблеме хейрономии в работе Е. Спираку². Делая акцент на значимости жеста в организации пения группы певчих, исследователь определяет слово «хейрономия» (χειρονομία) как многозначный термин, включающий в себя понятие музыкального ритма, певческое поведение, отмечаемое различными символами, значимое телесное движение, необходимое для руководства хором³.

Другое направление в исследовании этой темы, разрабатываемое в современной науке, — аналитика иконографических источников, касающихся певческого искусства. С этой точки зрения в работе Н. Морана⁴ рассматривается значительный круг иконографических материалов и делается вывод о соответствии жестов певчих конкретным знакам византийской невменной нотации (оксия и исон), предполагается наличие своего рода жестового «алфавита» или «звукоряда», который артикулируется с помощью жеста руки в помощь пению.

Сведение специфики хейрономии только к искусству руководства хором (притом что изначально византийское пение было структурировано весьма отлично от принципов хорового исполнительства западноевропейского типа), стремление интерпретировать певческую жестуальность только лишь как своего рода «музыкальную стенографию», восполняющую «несовершенство» византийского певческого невменного письма (которое отнюдь не стремилось передать раздельность тонов и специфику звукорядов, следуя иной логике — логике искусства устной традиции и непосредственной коммуникации, которую не без основания можно определить и как логику непосредственно воспринимаемого жеста), оставляет исследователя в растерянности перед теми данными, которые мы находим в источниках, относящихся к раннему этапу становления византийского литургического искусства и определения его стереотипов и жестуальных канонов в соответствии с началами христианского мироощущения.

¹ Χρυσάνθου ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου τοῦ ἐκ τῶν Μεδύτων. Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς. ἐν Τερυέστῃ, 1832. Σ. 208—209 (*Хрисанф из Мадита, архиепископ Диррахия*. Большой музыкально-теоретический труд. Триест, 1832; на греч. яз.).

² *Spiraku E. X. I xori psalton kata tin vizantini paradosi*. Athina, 2008. S. 468—470, 479—480, 482—484, 517—518, 523—524 (*Σπυράκου Ε. Χ. Οι χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοσιν*. Αθήνα, 2008. Σ. 468—470, 479—480, 482—484, 517—518, 523—524. *Спираку Е. Х.* Хоры певчих согласно византийской традиции. Афины, 2008; на греч. яз.).

³ *Ibid.* S. 468.

⁴ *Moran N. K. Singers in Late Byzantine and Slavonic painting: Byz. Neederlandica 2*. Leiden: Brill, 1986. P. 38—47.

Рассмотрение певческой жестикуляции как одной из составляющих единой аудиально-жестовой системы византийского литургического искусства поможет прояснить многое из того, что удивляет исследователей, это направление открывает широкую перспективу в изучении проблемы литургической жестикуляции и певческого искусства с позиции хейрономии как его существенной части¹.

Певческий жест — важнейшая составляющая аудиально-жестовой системы православного богослужения. Как было сказано ранее², литургическую жестикуляцию необходимо рассматривать в едином контексте богослужбного пространства как «телесный» аспект артикуляции литургической речи: жест руки, поклоны, место стояния, схемы перемещения и принципы ориентации в пространстве храма — все это взаимосвязано с произносимым вслух литургическим словом, словом, изображаемым на стенах храма и на иконах, словом, артикулируемым многообразным спектром взаимодействия событий литургического действия как единого целого.

Слушание жеста и жест слушания можно считать стержневым компонентом аудиального пространства православного храма, поскольку в христианской антропологии «внутренний» человек и восприятие духовного слова «сердцем» является основополагающим. Литургическое искусство принципиально диалогично, и пространственная ориентация определяет литургическую жестикуляцию во всех ее проявлениях.

В изобразительных образах жест артикуляции слова может быть направлен от одного к другому собеседнику или быть одной из составляющих жестикуляционного события, происходящего в группе лиц. Но жест может быть направлен также и к слушателю, стоящему перед изображением в хра-

¹ Своеобразный взгляд на проблему певческого жеста предлагается в исследовании: *Балуева Н. В.* Судьба и служение. Протоиерей Михаил Фортунато / Науч. ред. Н. Г. Денисов. М.: Языки славянской культуры, 2012. 424 с. Жест регента сопоставляется с иконографическими формами православного искусства и выводится своего рода жестовый «лексикон» церковной практики данного исполнителя. Исследование ограничивается конкретным стилем, певческая речь рассматривается в ее сопоставлении с церковной иконографией вне широкого контекста богослужбного пространства в целом, ограничиваясь творческим опытом одного церковного дирижера, продолжающего православную церковно-певческую традицию в наши дни, однако метод, применяемый исследователем, безусловно, весьма интересен и перспективен.

² См.: *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме; *Chudinova I. A.* Soundscape of monastic worship. The Greek and Russian Liturgical tradition: Dissertation. Thessaloniki, 2020. XLVII + 376 p. (Τσιουντίνοβα Ε. Νχοτολίο της μοναχικής λατρείας: ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση. Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη, 2020. Xlvii + 376 σ. DOI 10/12681/eadd/48753. *Чудинова И. А.* Звуковой ландшафт монашеского богослужения: греческая и русская литургическая традиция. Докторская диссертация, защищенная на кафедре социального богословия и христианской культуры Богословского факультета Университета имени Аристотеля в Салониках; на греч. яз.). URL: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/48753>.

ме. В любом случае человек, стоящий в храме и воспринимающий зрением и внутренним слухом интонационный диалог жеста, становится участником этого литургического «собеседования». В литургическом пространстве «телесность», жестуальность молитвы человека соотнесена с «говорящей» жестуальностью вещественных изображений святых, с жестуальностью архитектурной, с жестуальностью топографии и подобной иконографическим прорискам схеме перемещений в храмовом пространстве, запечатленных в типиконах как существенный момент литургического события и их последования.

В Слове о великомученике Феодоре святитель Григорий Нисский говорит о речи молчащих графических образов на стенах храма на пользу внимающих им причастников богослужения¹. Яркий пример «говорящих» жестов — в настенных росписях храма Протата на Афоне, их многообразие созидает хоровую симфонию в живом диалоге восприятия слова в видении и слышании². Жестуальность изображений, жесты возглашающих и поющих в храме, схемы и направления перемещений участников богослужения внутри храма созидают единую аудиально-жестовую систему богослужения. В этой связи певческое искусство осознается как составляющая общего потока развития литургического движения, цель которого — соединение всех участников действия как одного «тела» в едином хоровом пространстве храма, «ὁμοθυμαδὸν τῶν σωμάτων» («телесное единение»³, единение, которое открывает путь к мистическому восхождению и соединению с Богом). Живой пример многообразия «говорящих» жестов, организующих пространственность слухового внимания, находим на настенных росписях храма Протата Святой Горы Афон.

¹ «πάντα ἡμῶν ὡς ἐν βιβλίῳ τινὶ γλωττοφόρῳ διὰ χρωμάτων τεχνουργησάμενος, σαφῶς διηγόρευσε τοὺς ἀγῶνας τοῦ μάρτυρος, καὶ ὡς λειμῶνα λαμπρὸν τὸν νεὸν κατηγάϊσεν· οἶδε γὰρ καὶ γραφῆ σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖν, καὶ τὰ μέγιστα ὠφελεῖν» (Григорίου Νύσσης, Εἰς τὸν μέγαν μάρτυρα Θεόδωρον (*Григорий Нисский*. О великомученике Феодоре; на греч. яз.). (CPG 3183). PG 46, 757D).

² См.: Manuil Panselinos ek tu Ieru nau tu Protatu. Thessaloniki: Agioritiki estia, 2003 (Μανουὴλ Πανσέληνος ἐκ τοῦ Ἱεροῦ ναοῦ τοῦ Προτάτου. Θεσσαλονίκη: Ἀγιορείτικη ἐστία, 2003. Мануил Панселинос из собора Протата. Салоники: Агиоритики естия, 2003; на греч. яз.). Εἰκ. 4–5 Ἡ Ὑπαπαντή, εἰκ. 6–9 Ἡ Βάπτισις, εἰκ. 12 Ἡ Μεταμόρφωσις, εἰκ. 19 Ἡ Σταύρωσις, εἰκ. 23, 25 Ἡ Ἀνάστασις, εἰκ. 30 Ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης μετὰ τὸν Πρόχορον, εἰκ. 37, 39, 42, 43 Προπάτορες, εἰκ. 60 Ὁ προφήτης Ἰερεμίας, εἰκ. 61 Ὁ προφήτης Δανιὴλ, εἰκ. 64, 65, 67 Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος, εἰκ. 69, 70 Ὁ Νιπτήρ καὶ ὁ Χριστὸς ἐξηγῶν τὸ νόημα τοῦ Νιπτήρος στοὺς ἀποστόλους, εἰκ. 74, 75 Ἡ Προδοσία, εἰκ. 80, 81 Ἡ Πεντηκοστή, εἰκ. 83 Ὁ ἀπόστολος Πέτρος, εἰκ. 84 Ὁ ἀπόστολος Παῦλος, εἰκ. 85, 86 Ὁ ἀπόστολος Σίμων, εἰκ. 87, 88 Ὁ ἀπόστολος Φίλιππος, εἰκ. 89 Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρεῖτις, εἰκ. 92, 94 Ὁ Χριστὸς ἐνθρονός, εἰκ. 128 Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, εἰκ. 130 Ὁ ἅγιος Κοσμάς ὁ Ποιητής, εἰκ. 132 Ὁ ἅγιος Ἐφραίμ ὁ Σῦρος.

³ *Emilian Simonopetrit*. Niptiki zoi ke askitiki kanones. Athina, 2011. S. 188 (Ἀιμίλιανου Σιμωνοπετρίτου. Νηπτικὴ ζωὴ καὶ ἀσκητικοὶ κανόνες. Ἀθήναι, 2011. Σ. 188. *Эмилиан Симонопетрит*. Презвенная жизнь и аскетические правила. Афины, 2011; на греч. яз.).

Можно утверждать, что здесь было достигнуто совершенство в создании целостности литургического пространства, где «*γραφή σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖν, καὶ τὰ μέγιστα ὠφέλειν*» — «молчащее письмо, говорящее со стен, приносит великую пользу»¹: эти настенные изображения раскрывают свой смысл в слушании их жестуальности в соотнесенности со слушанием литургической речи всего совершаемого в храме обряда. Для создания жестуальных композиций этих настенных росписей было использовано большинство риторских жестов, перечисленных Е. Голубинским в его работе об истории крестного знамения². Святые образы представлены здесь в живом жестовом диалоге, слушателем и соучастником которого становится зритель, участвующий в совершаемом в храме обряде.

Жестуальность литургического пространства, запечатленная в видимых образах икон и настенных росписей храма, находит продолжение и выявляется в зримом, телесном образе тех, кто произносит вслух литургическое слово, — жестах священно- и церковнослужителей, певчих, так же как и всех, кто участвует в богослужении и воспринимает литургическое слово в молчании. Жест руки, которую поднимает диакон, прежде чем начать ектению, жест священнического и епископского благословения, жест воздетых рук священника — все эти моменты литургического обряда, неразрывно связанные с возгласами и пением, составляют единую аудиально-жестовую систему зримой и слышимой литургической речи³.

Иконографический жест, жест предстоящих и молящихся в храме восполняем в церковном обряде певческим жестом, который занимает в византийском певческом искусстве особое место. Выражение «певческий жест» находим в византийской гимнографии и аскетической письменности. В гимнографических текстах нередко упоминание рук, «поднятых певчески»: «Οἱ ἐξ ἀσεβείας, εἰς εὐσέβειαν προβάντες, καὶ τῷ φωτὶ τῆς γνώσεως ἐλλαμφθέντες, ψαλμικῶς τὰς χεῖρας κρατήσωμεν, εὐχαριστήριον αἶνον Θεῷ προσάγοντες» — «Из нечестия во благочестие прешедше, и светом разума просветившеся, псаломски руками воспещим, благодарственно хвалу Богу приносяще»⁴. В одной из афонских рукописей⁵ описывается духовный опыт монаха, сидевшего зимой ночью у

¹ Γρηγορίου Νύσσης. Εἰς τὸν μέγαν μάρτυρα Θεόδωρον (*Григорий Нисский. О великомученике Феодоре; на греч. яз.*). PG 46, 757D.

² См.: Чудинова И. А. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме.

³ Вопросу литургического жеста уделено большое место в работах И. Фундулиса. См.: Funduli I. M. O logos tu Theu en ti thia latria // Liturgika themata I. Thessaloniki, 1977. S. 41–66 (Φουντούλη Ἰωάννου Μ. Ὁ λόγος τοῦ Θεοῦ ἐν τῇ θείᾳ λατρείᾳ // Λειτουργικά θέματα Α', Θεσσαλονίκη, 1977. Σ. 41–66. *Фундулис И. М. Слово Божие в богослужении // Проблемы литургики I. Салоники, 1977; на греч. яз.*). Φουντούλη, Απαντήσεις εἰς λειτουργικάς ἀπορίας Ε'.

⁴ Триодь, Неделя Православия, вечерня, стихиры на стиховне.

⁵ Афон. Монастырь Ксиропотаму, код. 97 (XVIII век). Л. 256.

монастыря Ивирон в большой скорби и внезапно ощутившего духовное просветление и приступ необъяснимой радости, в которой он начал молиться стихами Псалтири, заменяя выражение скорби на радость и воздевая ввысь руки к Богородице, изображенной над воротами обители. Характерно, что в описании его молитвы употребляется выражение «εκτείνω τα χέρια ψαλμικῶς» (протягивая руки певчески)¹.

Поднятую руку византийская традиция рассматривает как жест молитвы, но в данном случае, в связи с экстаичностью описываемого момента, этот жест интерпретируется и как «певческий». Суть понятия «певческий жест», которое можно считать расширением смысла понятий «жест слова» и «жест молитвы», определяющих интонационную составляющую жестикуальной речи — протяженность вокализации и интенсивность интонирования, — будет рассмотрена в данной статье.

Вне всякого сомнения, певческое искусство византийского богослужения изначально связано с искусством античных глашатаев (κηρυκεία, κελευστική, κηρυκτική²). Античные глашатаи считались причастными языческому священнослужению, были мастерами искусства громогласного призыва и общественного возвещения важных известий, которое определяет «зычный» голос, умение выбрать место стояния, чтобы быть услышанным, навык громкого и внятного возгласия слова в сочетании со стуком священного жезла о землю (κηρύκειον).

Церковные певчие сохранили и продолжили важнейшие умения глашатаев и придворных «крикунов». Слово «глашатай» (κήρυξ), придворный «крикун» (κράκτης, κραγέτης, βοητής, κράζων, φωνακλάς)³ в византийской церковной письменности изначально означало также и певчего в храме (ψάλτης)⁴. Так же как в византийском придворном ритуале domestik (δομέστικός) жестом управляет действием, «запечатывает» (κατασφραγίζει) возгласяемое слово, певчий (κράκτης) подает свои возгласы (τῶν κρακτῶν

¹ Meyer Ph. Die Haupturkunden für die Geschichte der Athosklöster. Leipzig, 1894 (Amsterdam, 1965). S. 226: «Μοναχός τις κατατόχην ἐκάθητον ἀπ' ὄξωθεν τῆς σεβασμίας μονῆς τῶν Ἰβήρων μετὰ πολλῆς καὶ μεγάλης θλίψεως, ἐν τῷ μέσῳ τῆς νυκτὸς καὶ ἐν καιρῷ χειμῶνι, ἔτους δὲ τοῦτο ἀψά. Ἄλλ' ὁμῶς ἠγέρθη εἰς προσευχὴν κατὰ τὸν λέγοντα: "Ὁ Θεὸς ἡμῶν καταφυγὴ καὶ δύναμις, βοηθὸς ἐν θλίψει ταῖς εὐρούσαις ἡμᾶς σφόδρα", καὶ: "Κατὰ τὸ πλῆθος τῶν ὠδινῶν μου, αἱ παρακλήσεις σου εὐφραναν τὴν ψυχὴν μου". Καὶ ὡς διεπέτασε ψαλμικῶς τὰς χεῖρας πρὸς τὴν Ὑπεράγιαν Θεοτόκον, ἦτις φαίνεται ἱστορημένη τῆς θύρας ἄνωθεν, ἔγνω εἰς τὸν ἑαυτὸν του ζένην τινὰ καὶ θαυμαστὴν ἀλλοίωσιν».

² Dimitraku D. Mega leksikon olis tis ellinikis glossis. 15 t. Athina, 1953 (Δημητράκου Δ. Μέγα λεξικόν ὅλης τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης: 15 τ. Αθήνα, 1953. *Διμιτράκου Δ.* Большой словарь всего греческого языка. В 15 т. Афины, 1953; на греч. яз.). Т. 8. 3895, 3896.

³ Ibid. Т. 8. 4102: «ἕκαστος τῶν αὐλικῶν ὑαλλήλων παρὰ Βυζαντινοῖς, οἵτινες ἔδιδον πρῶτοι τὸ σύνθημα τῶν ἐπευφημιῶν τοῦ βασιλέως κατὰ τὰς ἐπισήμους ἑορτάς».

⁴ Ibid. Т. 8. 4102: «ἕτεροι τῆς ἐκκλησιαστικῆς τάξεως, ἄδειν εἰδότες, οὓς ἐπὶ τῆς τοιαύτης τελετῆς κράκτας ἔθος ὀνομάζειν ἐστί» (Καντακ. 1: 41).

λεγόντων ἔχει δεδεμένην ταῖς χερσί), о чем говорят свидетельства придворных ритуалов¹.

В миниатюре рукописи афонского монастыря Кутлумуши 457 дан яркий аудиально-жестовый образ внутреннего устройства певческой системы византийского литургического искусства, запечатлевающий его в неразрывной связи с искусством возглашения слова античных риторов и глашатаев-крактов. В центре изображения сидит Иоаннис Гликис, на его коленях — жезл², правая и левая рука высоко подняты с со сложенными пальцами (безымянный и большой палец соединены, остальные вытянуты). Чуть ниже, слева от Иоанниса, его ученик Иоанн Кукузелис левой рукой держит книгу, правая чуть поднята со сложением пальцев (средний и безымянный соединены, указательный и мизинец вытянуты, чуть выше надпись «исон»). Справа на одном уровне с ним — другой ученик, Ксенос Коронис, который тоже держит в левой руке книгу и правую руку поднимает выше уровня руки Иоанна Кукузелиса, тоже со сложением пальцев (указательный и большой соединены, остальные три — вытянуты, выше надпись «оксия»). Певческая группа в этой жестуальной композиции запечатлеват также как символический образ пения — аудиального отображения небесной иерархии, пророческого призвания «глаголения», проистекающего от духовного слышания, так и конкретность иерархического устройства церковно-певческой структуры, основанной на послушании главенствующему мастеру-учителю и сопоставлении двух подчиненных уровней — интонирования ведущего искусного певчего (πρωτοψάλτης) и «вторящего» ему (συμψάλλοντες, ἰσοκράτημα). Нельзя оставить без внимания также то, что жестуальная схема изображения этой певческой группы аналогична «архитектонике» иконографии апостола Иоанна с учеником его Прохором, о которой шла речь в предыдущей статье³.

Сидящий в середине, выше всех и с вознесенными вверх двумя руками — это «μέσος»⁴, domestik, протопсалт, главенствующее лицо в группе певчих, являющийся ведущим во всех действиях остальных участников певческого

¹ «Ἰστέον ὅτι τοῦ δήμου ἀκτολογοῦντος κατὰ τὴν ἀκολουθίαν τῆς ἀκτολογίας, ἤγουν τοῦ λαοῦ ἀποκρινόμενου τοῖς κράταις, κατασφραγίζει ὁ δομέστικος τῶν σχολῶν κατ' ἄκρον τῆς αὐτοῦ χλανίδος πρὸς τὸν βασιλέα τρίτον' καὶ τῶν κρακτῶν λεγόντων ἔχει δεδεμένην ταῖς χερσί». Порфуроγεννήτου, Ἐκθεσις στ 148, ὕποτ. 24. Цит. по: *Spiraku E. X. I xori psalton kata tin vizantini paradosi. S. 477* (Σπυράκου Ε. Χ. Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση. Σ. 477).

² Н. Моран приводит и другие изображения протопсалта с жезлом. См.: *Moran N. K. Singers in Late Byzantine and Slavonic painting...* Ил. 53. На других изображениях протопсалт держит вытянутый цилиндр, который можно трактовать как кондакион (κοντάκιον). См.: *Ibid.* Ил. 48, 42, 10.

³ См.: *Чудинова И. А. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме.*

⁴ См.: *Spiraku E. X. I xori psalton kata tin vizantini paradosi. S. 173* (Σπυράκου Ε. Χ. Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση. Σ. 173).

интонирования. Именование «μέσος» («срединный») передает как его функцию, так и местоположение в соотношении с группой певчих и остальными участниками богослужения в храме. Его главная задача — координировать весь певческий ряд событий богослужения с действиями и возгласами предстоящего священника, а также со всем развитием аудиально-жестовых событий церковного обряда.

Характерно, что жест Иоанниса Гликис, известный по античной риторской традиции как жест речевой артикуляции слова, в византийской культуре получает толкование как «жест благословения». В некоторых случаях это определение отнесено даже и к жесту domestika (который, как известно, не благословляет в церковном понимании этого действия). Так, например, в рукописи афонского монастыря Ватопед говорится о том, что в порядке совершения Трисвятого domestika «благословляет» (ὁ δομέστικος εὐλογήσας) начало общего пения: «Ὁ μονοφώναρης· πλ. β' Εὐλογήσατε κυρήττω δόξα – Ὁ δομέστικος Κύριε, δόξα Πατρί – ὁ δομέστικος εὐλογήσας ὅλοι καὶ νῦν, ἅγιος ὁ Θεός»¹. Вполне возможно, что речь идет именно о том жесте с особым сложением пальцев, который мы видим в изображении протопсалта Иоанниса Гликис (а ранее отмечали во многих сюжетах византийской иконографии вне певческого контекста).

Два других domestika, представленные на миниатюре как сидящие ниже domestika-протопсалта, учителя-мастера, — жестуально запечатлевают соотношение двух различных фактурных и функциональных уровней аудиального пространства литургической интонационной речи: то, что определено в изображении как знак «оксия» — жест внятной артикуляции слова, на изображении он расположен выше, чем другой жест, определяемый надписью «исон» — жест слушания и внимания, выраженного интонационно. Аналогичная аудиальная пространственная перспектива воспринимается в соотношении «исона» и монодии в византийском пении («исон» на более «глубоком» плане звуковой фактуры, как знак слушания той мелодической линии, которую «ведут» наиболее искусные певчие на «переднем» плане).

В тексте Михаила Влемидиса, в котором изъяснение хейрономии занимает важное место, знакам «исон» и «оксия» уделено особое внимание. Он утверждает, что «исон» выражается жестом «во образ Святой Троицы» (Εἰς τύπον τῆς Ἁγίας Τριάδος): как Святая Троица, три в одном, где ни Отец более велик по божественной сущности, ни Сын, ни Святой Дух, так возглашается и исон, соединяясь с особым сложением пальцев (οὕτως φωνεῖται καὶ τὸ ἴσον, συγκεμένων καὶ τῶν δακτύλων). Знак «оксия», согласно этому тексту, есть «подобие острых гвоздей» Христового распятия: «ὡς τοὺς ὀξεῖς ἤλους μμεῖσθαι»².

¹ Афон. Монастырь Ватопед, код. 1495 (XIV век). Л. 181β. См.: *Spiraku E. X.* I xori psalton kata tin vizantini paradosi. S. 393 (Σπυράκου Ε. Χ. Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση. Σ. 393).

² Μιχαὴλ Βλεμύδης. Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῶν σημαδίων ἐρμηνευομένων καθ' ἕκαστον // *Герцман Е. В.* Петербургский Теоретикон. Одесса; Вариант, 1994. С. 357, 338–356, по рукописи Σινά, 1230 (Στιχηράριον, 1365). (Μιχαὴλ Βλεμίδης. Начало по Богу толкования всех знаков; на греч яз.).

Выражение «острые гвозди» ассоциируется с гимнографическим образом. Так, в одном из торжественных песнопений предпразднества Рождества Христова встречаем выражение «τῶν ὀξέων ἤλων ταῖς τρώσεσι»¹. Вполне возможно, что Влемидис использует для своего объяснения способ наглядности, отсылая к жесту, связанному с хейрономией этого мелизматического самогласного песнопения. Однако возникает и другая ассоциация — жесту знака «оксия» в тексте Михаила Влемидиса дано определение, аналогичное тому, которое приводится в сочинении «Ἐρωτήματα γραμματικά», приписываемом Мануилу Мосхополосу, в статье, объясняющей знаки греческой просодии (отличия произношения знаков «οξεία», «βαρεῖα», «περισπωμένη»)².

В более поздней рукописи объяснение певческих жестов дается несколько иначе: сказано, что знаки «исон», «олигон», «петасты», «ставрон» и «ксирон» были явлены Христом, а «оксия» — Иоанном Предтечей (Ἰστέον ὅτι τὸ ἴσον τὸ ὀλίγον τὴν πετασθὴν τὸν σταυρόν καὶ τὸ ξηρόν ὁ Κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς Χριστὸς ἀνέδειξεν, τὴν δὲ ὀξειᾶν Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος). Рука Христа была поднята в жесте «исон» на Тайной вечере (Καὶ τὸ μὲν ἴσον κρατήσας ὁ Κύριος ἐν τῷ μυστικῷ δείπνῳ), каждый раз именно в жесте исона Господь говорил, что «едите хлеб сей и пьете чашу сию смерть мою возвещаете» (ср. 1 Кор. 11: 24–26: εἰς σχῆμα τοῦ ἴσου εἶπεν ὁσάκις γὰρ ἐσθίετε τοῦτον τὸν ἄρτον καὶ ποτήριον τοῦτον πίνετε, τὸν θάνατον τὸν ἐμὸν καταγγέλλετε), потому «пречистой этой рукой почтеннейшим и боговодительным знаком начало и первейший из тонов был создан» (τὴν ἄχραντον αὐτοῦ δεξιᾶν διὸ τὸ σεβάσμιον σημεῖον καὶ θεοδίδακτον, ἀρχὴ καὶ πρῶτον τῶν τόνων τοῦτο ἐγένετο)³. В этом толковании вводится другой круг ассоциаций — это иконографические жесты, связанные с изображением Христа в византийском искусстве в сюжете Тайной вечери.

Такая иконографическая ассоциативность становится еще более определенной в последующем утверждении, что «оксия» была запечатлена, когда Иоанн Предтеча указал на Христа народу и сказал, что это Агнец Божий, принявший на Себя грехи мира; «Ἦ δὲ ὀξειᾶ τετύπεται ὅτε ὁ Πρόδρομος Ἰωάννης τὸν Ἰησοῦν τοῖς λαοῖς ἐδείκνυε καὶ λέγων ἴδε ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἀμαρτίαν

¹ Εἰς τὴν Λιτὴν, Ἰδιόμελα ἤχος γ' Μην. 21 Δεκ.: «τῶν ἀοράτων ἐχθρῶν τὰς ὄψεις, τῆ σῆ καρτερίᾳ ἐρράπισας· καὶ τῶν ὀξέων ἤλων ταῖς τρώσεσι».

² «Πόθεν ὀνόμασαι ὀξειᾶ; ποιότης συλλαβῆς τεταμένον ἔχουσα φθόγγον. Πόθεν ὀνόμασαι ὀξειᾶ; ἐκ μεταφορᾶς τῶν ὀξέων ἢ (in marg. δωράτων) διὰ τὸ τοῦς ὀξειᾶς ἤλους μμεῖσθαι» (Thomae Magistri sive Theoduli Monachi Ecloga vocum Atticarum. Ex recensione et cum prolegomenis Friderici Ritschelii (Friedrich Ritschel) / Published by Hildesheim. Olms, 1970. P. CXXV. По рукописи: Herzog-August Bibliothek Gud.gr.112 Katalog # 4302).

³ «Ἐκ τῆς μουσικῆς συντεθεῖσα φωναῖον (sic) μέθοδος ἠκριβωμένη, ποιηθεῖσα παρὰ τῶν ἁγίων πατέρων καὶ ποιητῶν κυρ Κοσμᾶ καὶ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου», по рукописи Σινά 1764, φ. 52α (XVI век). Цит. по: *Aleksandru M. Mesovizantini simiografia. Xironomia. Megala simadia. Thesis. S. 523 (Αλεξάνδρου Μ. Μεσοβυζαντινὴ σημειογραφία. Χειρονομία, Μεγάλα σημάδια, Θέσεις. Σ. 523).*

τοῦ κόσμου»¹. Действительно, пророк Иоанн Предтеча часто изображается с жестом поднятой руки с особым сложением пальцев (указательный и мизинец вытянуты, остальные притянуты к большому).

Многозначность высказываний, касающихся жеста, отнюдь не случайна. Для литургической жестуальности, так же как и для особой ее составляющей — жестуальности певческой, характерен широкий круг ассоциаций, связанных с каждым жестом. Этому было уделено внимание еще святителем Василием Великим, который утверждал, что в церковной традиции важнейшим является не слово, внятно и вслух объявленное и высказанное (святитель определяет его как «κῆρυγμα»), но слово сокровенное и сокрытое («δόγμα») — именно жест, передаваемый традицией, обычаем и подражанием, который хранит эту сокровенную в молчании область знания². По словам святителя, в церковной традиции «так много не писанного, и оно имеет такую силу в тайне благочестия» (τοσοῦτον ὄντων ἀγράφων καὶ τοσαύτην ἐχόντων τὴν ἰσχὺν εἰς τὸ τῆς εὐσεβεῖας μυστήριον)³. В каждой из сторон единой литургической жестуальности, в певческом искусстве, как и в иконографии и гимнографической образности, этот принцип «сокровенности» глубинного смысла жеста, так же как и словесной метафоры, безусловно соблюдается.

Важнейший жест певческого искусства — это жест молчания и слушания.

Как утверждает античный ритор и правитель Афин Димитриос из Фалира «δύνασθαι σιωπᾶν, ὡς παρὰ Ξενοκράτει, μονωτάτους καὶ λέγειν εἰδέναι — ταῦτο γὰρ ἐκάτερο εἶναι» — «способность хранить молчание, как находим это у Ксенократа, — это абсолютно то же, что умение говорить»⁴. Аналогично риторскому искусству, певческое искусство византийского богослужения — это, прежде всего, искусство слушания в молчании: интонационный диалог всегда начинается вниманием и слушанием.

Указание необходимости соблюдения молчания и внимания видим в византийских типиконах. Так, в типиконе монастыря Нила Дамила сказано: «Ἐπὶ πᾶσι δὲ τούτοις καὶ πρὸ πάντων καὶ ἐν πᾶσι τὴν εὐχὴν ἀγωνίζεσθε κρατεῖν ταῖς καρδίαις ὑμῶν νυκτὸς καὶ ἡμέρας· οὐ γὰρ δέεται σωματικοῦ κόπου αὕτη, ἀλλὰ σιωπῆς μόνης καὶ εἰρηνικῆς καταστάσεως» — «Во всем и всегда, прежде всего подвизаясь в молитве, хранить сердце ночью и днем, не только в телесном труде, но состоянии постоянного молчания и мира»⁵. О желании ктитора,

¹ Aleksandru M. Mesovizantini simiografia. Xironomia. Megala simadia. S. 523 (Αλεξάνδρου Μ. Μεσοβυζαντινὴ σημειογραφία. Χειρονομία, Μεγάλα σημάδια, Θέσεις, Σ. 523).

² См.: Basile de Césarée. Sur le Saint-Esprit / Introduction, text, traduction et notes par Benoît Pruche, o. p. [Sources chrétiennes 17bis]. Paris, 1968. P. 480—490 (Περὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος πρὸς τὸν ἐν ἁγίοις Ἀμφιλόχου ἐπίσκοπου Ἰκανίου).

³ Basile de Césarée. Sur le Saint-Esprit. P. 488.

⁴ Demetrius of Phalerum. The Sources, Text and Translation / Ed. by William W. Fortenbough, Echart Schuettrumpf. New Brunswick; London, 2000. P. 224.

⁵ Pétridès S. Le typicon de Nil Damilas pour le monastère de femmes de Baeonia en Crète (1400) // Bulletin de l'Institute Archéologique Russe à Constantinople. 1911. XV. P. 104.

чтобы певчие соблюдали молчание и внимание во время псалмопения, ориентируясь на искуснейшего певчего (протопсалта), в храме говорит мессинский типик: «Ἦσυχάζειν δὲ πάντας ἀπὸ πᾶσης ὁμιλίας ἐν τῷ καιρῷ τῆς ψαλμοδίας βουλόμεθα, καὶ μόνην στόμα ταύτην ἔχειν' καὶ μὴ προφάσει ὁμιλίας ἐπερωτᾶν. Ὅτε δὲ ὑπακοῇ ψάλλεται ἢ κοντάκιον, ἐστηκέτωσαν οἱ ἐπιστήμονες τῶν τούτων μελῶν. Καὶ ψαλλέτωσαν αὐτὰ ἔμπροσθεν του...» — «Желаю, чтобы во время псалмопения все ограждались от любой беседы молчанием, занимая уста лишь пением... Когда же поется ипакои или кондак, встает искуснейший из них и поет, выйдя пред [алтарем]»¹.

Характерно изображение гимнографа и протопсалта Иоанна Гликис, который представлен слушающим и в молчании записывающим Слово Бога (в правом углу изображена божественная рука протянутая к протопсалту с неба²). Этот жестуальный образ аналогичен иконографии апостола Иоанна и ученика его Прохора, о которой мы говорили раньше³.

Так же как протопсалт Иоанн Гликис, риторы (можно трактовать эти образы также и как образцы певчих) на фресках храма монастыря Дечаны в изображениях, следующих порядку Акафиста Богородицы, представлены молчащими и слушающими. Написание строки Акафиста в верхней части изображения вводит произнесение гимнографического слова в изобразительный контекст: чтение и восприятие изображения соединяются в одном жестуальном акте. Верху надпись стиха Акафиста (икос 9): «Ῥήτορας πολυφθόγγους ὡς ἰχθύας ἀφώνους, ὁρῶμεν ἐπὶ σοί, Θεοτόκε» — «Ветия многовещанная яко рыбы безгласныя видим о Тебе, Богородице». Слушающие склонились, записывая услышанное слово «тростью скорописца» (Пс. 44: 2), чтобы потом произнести услышанное своими устами, «воплотить» слово звучанием и в жесте рук.

Еще один пример аналогичного изображения встречаем в росписи храма Маркова монастыря в Македонии — слева группа «слушающих», с поднятой рукой до уровня груди с раскрытой ладонью, один из них поднял другую руку к губам, прикрыв их. С правой стороны — группа людей, стоящих с поднятой и протянутой рукой с раскрытой ладонью. Центральный образ — Богородица с Младенцем Христом как «ритором» благовестия. В интонационно-жестовом облике этого сюжета соотнесены два жеста «молчания» — рука с раскрытой ладонью на уровне груди как жест слушания в молчании и рука, поднесенная к губам, особый жест, который можно определить как жест «прерывания речи молчанием».

¹ Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis GR 115 A. D. 1131 / Introduction, text critique et notes par Miguel Arranz, s. j. [Orientalia Christiana Analecta 185]. Roma: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1969. P. 294.

² В рукописи Παλαδική афонского монастыря Великой Лавры код. Λ165. Л. 216β.

³ См.: Чудинова И. А. Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме.

«Археология» этого жеста, как и многих других, простирается в глубь веков. Так, в библейской Книге Судей написано: «κώφευσον, ἐπίθες τὴν χεῖρα σου ἐπὶ τὸ στόμα σου» — «молчи, положи руку твою на уста твои» (Суд. 18: 19). В Книге Иова сказано: «χεῖρα θέντες ἐπὶ στόμα» — «положите перст на уста» (греческое «рука» переведено как «перст», Иов 21: 5), «ἀδροὶ δὲ ἐπαύσαντο λαλοῦντες, δάκτυλον ἐπιθέντες ἐπὶ στόματι» — «князья удерживались от речи и персты полагали на уста свои» (Иов 29: 9), «καὶ εἰ ἠπατήθη λάθρα ἡ καρδία μου, εἰ δὲ χεῖρα μου ἐπιθῆς ἐπὶ στόματί μου ἐφίλησα» — «Прельстился ли я в тайне сердца моего и целовали ли уста мои руку мою?» (Иов 31: 27), «ἐγὼ δὲ τίνα ἀπόκρισιν δῶ πρὸς ταῦτα; χεῖρα θήσω ἐπὶ στόματί μου» — «Во, я ничтожен; что буду я отвечать Тебе? Руку мою полагаю на уста моя» (Иов 39: 34).

Мы видим этот жест на миниатюре рукописи афонского монастыря Пантелеимона, где изображено погребение Афанасия Великого¹: вокруг погребального ложа святителя стоят четверо, двое с жестом руки, поднесенной к устам, один слушает с поднятой рукой до уровня груди, и один говорит — рука его поднята в жесте речи, пятый же склонился в поклоне ко гробу.

В типике святого Саввы говорится о пении Троичных гласа, «на усмотрение предстоятеля трижды по отдельности или единожды все три вместе» (Καὶ ἡμεῖς τὰ τριαδικὰ τοῦ ἤχου ἢ τὰ γ' πρὸς μίαν ἢ τὸ ἐν τρισσῶς, ὡς δοκεῖ τῷ προεστῶτι) с возгласием канонарха на клиросе «велегласно и с протяженной мелизматикой» (Κανοναρχοῦνται δὲ ἐν τῷ ἀναλογίῳ καὶ ψάλλονται μεγαλοφώνως καὶ μετὰ μέλους ἀργῶς)². Как следует из последнего приведенного уставного текста (аналогичное указание находим и в других типиконах), начало и динамика произнесения слова инициируется канонархом или протопсалтом, руководящим пением: оно совершается посредством жеста руки, соединенным с возгласием тропаря («канарханием»).

Византийский богослужебный типикон указывает певчим (называемым «ψάλτης», «ἀναγνώστης», «ὕποδιάκονος») важность умения услышать того, кто произносит слово, и приступить к пению по призыву поднятой руки главенствующего в пении (δομέστικος, πρωτοψάλτης, κανονάρχης, ἐκκλησιάρχης³), вовремя ответить на возглас священника и вовремя умолкнуть, слушая чтение молитв или совершая со всеми вместе поклоны. Так, типик монастыря Богородицы Илии Вомон указывает всем одновременно совершать поклоны и вставания, соединяя их с произнесением молитвенного слова, не выдвига-

¹ Афон. Монастырь Святого Пантелеимона, код. 6 (Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου 12 Λόγοι, XII век. Л. 219 а).

² Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 3: Туркiя. Ч. 2. Пг.: Тип. В. Ф. Киришбаума, 1917. С. 8 (Τυπικόν Αγ. Σάββα XII—XIII века).

³ Подробное определение становления терминологии, касающейся функции руководства пением в византийском богослужении, дано в работе: Spiraku E. X. I xori psalton kata tin vizantini paradosi (Σπυράκου Ε. Χ. Οι χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση).

ясь вперед и не отставая, но всегда руководствуясь действиями еkkлисиарха (ὡς ἐφ' ἅπαξ ἐκάστη γονυκλισία καὶ στάσει τὰ εἰρημένα προφέρειν ἰκετικὰ λόγια, ἐν ἰσότητι γοῦν καὶ τῇ προσηκούσῃ εὐταξίᾳ, καὶ μὴ τῶν μὲν προηγουμένων, τῶν δὲ ὑστεριζόντων, ἀλλ' ὁδηγῶ πάντων τῷ ἐκκλησιάρχῃ)¹.

В типике мессинского монастыря Спасителя говорится о том, что следует стараться всем вместе одновременно начать стихологию или песнопение. Поскольку начавший стих по исполнении его совершает земной поклон, нужно всем также поклониться одновременно, а не один раньше, другой позже, пока же стих не закончился — не кланяться, чтобы не прервать псалом. Никто, не будучи назначен быть начинающим, не дерзнет опережать других (Πλὴν, εἰ μὴ πέρας λάβοι ὁ στίχος, οὐ δεῖ τὸν ἐναρξάμενον προσκυνεῖν, διὰ τὸ μὴ περικόπεσθαι τὸν ψαλμόν. Αἰεὶ δὲ τὴν ἔναρξιν [...], κάκεινου μὴ προστάξοντος μηδεὶς τολμάτω ταύτην ποιεῖν)². Все певчие пропевают строки песнопения в ответ на возглашение этих строк канонархом, определенным к такому служению (Καὶ ἡμεῖς τὰ τριαδικὰ τοῦ ἤχου μετὰ μέλους, κανοναρχοῦντος ταῦτα τοῦ ταχθέντος ἀδελφοῦ)³.

Разнообразие жеста певческой речи соотносится с различными способами интонирования литургического слова. Противоположные полюса — это интонирование «просто» и «певчески» (в древнерусской традиции этому соотношению аналогичны указания «поем просто-знаменное-путное»), что находит соответствие в соотношении жеста поднятой руки и жеста воздетой руки. Так, византийские типиконы указывают интонирование слова как певческое, протяженное (ψαλτικῶς), так и речитативное (λιτῶς) (εἶτα λέγουσι οἱ ψάλται τὸ αὐτὸ τροπάριον μίαν ψαλτικῶς⁴; καὶ ψάλλουσι αὐτὸ λιτῶς καὶ οὐ ψαλτικῶς⁵).

Наиболее протяженный способ интонирования слова, мелизматическое пение — это пение с хейрономией (μετὰ χειρονομίας), указания которого встречаются в византийских типиконах в дни великих праздников. Так, например, в типике монастыря Спасителя в Мессине сказано о таком способе исполнения тропаря в день Рождества Христова (Καὶ μετὰ ταῦτο ἀνίστανται πάντες καὶ ψάλλουσι οἱ ψάλται τροπάριον, ἤχος γ'. Ἐπεφάνης ἐν τῷ κόσμῳ. Ψάλλεται δὲ ἐν τῷ μέσῳ μετὰ χειρονομίας· καὶ τελειοῦμεν τοῦ τροπαρίου)⁶.

В типике Евергетидского монастыря также сказано, что в службе Рождества с хейрономией народом и певчими поется праздничное песнопение (ипакои) (Καὶ εὐθὺς ἡ ὑπακὴ τῆς ἐορτῆς ἤχος πλ. δ' Τὴν ἀπ' ἀρχῆν τῶν ἐθνῶν, ὁ ψάλτης

¹ «Τυπικὸν τῆς σεβασμίας μονῆς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τοῦ Ἡλίου Βωμών» (Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1: Туріка. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. С. 760).

² Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. P. 293.

³ Ibid. P. 197.

⁴ Ibid. P. 80.

⁵ Ibid. P. 96.

⁶ Ibid. P. 96–97.

καὶ ὁ λαὸς, μετὰ χειρονομίας, καὶ εὐθὺς ἢ ἀνάγνωσις)¹. В типике монастыря Пантократора указано для подобного пения встать наиболее искусным певчим (οἱ ἐπιστήμονες) перед алтарем (Ὑπακοῆς δὲ ψαλλομένης, ἢ ἐτέρου τοιοῦτου μέλους, ἰστάσθωσαν οἱ ἐπιστήμονες ἔμπροσθεν τοῦ θυσιαστηρίου καὶ ψαλλέτωσαν τοῦτο μετὰ τῆς προσηκούσης τάξεως)². В мессинском типике мелизматическое пение с хейронимией (μετὰ χειρονομίας) в праздник Рождества Христова соединено с особым ярким освещением светильников (μετὰ λαμπάδων λαμπρῶν) (Εἶθ' οὕτως ἰσταμένων πάντων, μανουαλίου τε προτεθειμένου, μετὰ λαμπάδων λαμπρῶν, ὁ πρωτοψάλτης καὶ οἱ ψάλται ψάλλουσι μετὰ χειρονομίας τὴν ὑπακοήν, ἦχος πλ. δ' Τὴν ἀπαρχὴν τῶν ἔθνῶν)³.

Организация певческой группы в византийском богослужении — это прежде всего организация совместного внимания и слушания, в котором важнейшее значение имеют действия «главенствующего» в группе, который есть «χειραγωγός» (руководитель), или, как его именуют в типиконах, — «доместик» (δομέστικός) или «канонарх» (κανονάρχης). Искусство руководителя пением — это прежде всего искусство жеста: не только жеста рук, но и «искусство ног», поскольку канонарх должен перемещаться (перебегая от одного клироса к другому) и правильно выбрать место стояния при этих переходах.

Как уже было сказано, в своем описании искусства хейрономии так, как оно было воспринято им в начале XVII века, Ж. Гоар говорит, по сути, о способе управления хором. Однако он отмечает важные подробности организации пения в византийском храме, говоря, что греческие певчие в принципе не поют по книгам, но следуя жесту канонарха, что канонарху полагается возглашать начало тропаря, находясь среди певчих, разделенных на две группы, и руководить ими с помощью телесных движений и жестов правой руки, также и пальцев, разделяя, соединяя, протягивая и делая движения, как будто прочерчивая в воздухе знаки невменного письма, соответствующие различным способам колебаний мелодии голоса. Певчие внимательно следили за жестами канонарха глазами и воплощали увиденное певчески⁴.

В сочинении Псевдо-Дамаскина говорится об искусстве хейрономии, связанном с исполнением мелизматических песнопений, аналогичным античному виду пения в торжественных обрядах (νόμοι). Он указывает, что, как только приступают к протяженному торжественному пению, тут же начинается

¹ Τυπικόν Ευεργέτιδος (XII век) (Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1: Туріка. С. 356).

² Τυπικόν Παντοκράτορος Χάλκης 85 (1749) (Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1: Туріка. С. 660).

³ Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. P. 83.

⁴ Goar J. Euchologion sive Rituale Graecorum. P. 352.

жестикуляция рукой (χειρονομία), что соответствует установленному обычаем, освященным авторитетом знаменитых протопсалтов и гимнографов Космы и Иоанна Дамаскина¹. Сообщается также о значимости «гласных» и «безгласных» (φωνητικῶν καὶ ἀφώνων σημαδίων) знаков, которые образуют мелодические обороты (ποιεῖ ἢ ψαλτικὴ τὰς θέσεις), повторяя в новом, певческом контексте утверждение святителя Григория Нисского о единстве жеста руки и звучной словесной речи. Певческие «топосы» (θέσεις), как определенные аудиально-жестовые моменты процесса интонационного развития, являются значимым компонентом литургической певческой речи². В сочинении Псевдо-Дамаскина сказано и о координирующей роли певческой жестуальности, поскольку без хейрономии и концентрации внимания на руководящем пением жесте протопсалта невозможно согласие многих голосов в совместном интонировании³.

Пение с хейрономией (μετὰ χειρονομίας) по уставу полагается в наиболее напряженно-экстатические моменты богослужения, что соответствует всему семантическому спектру понятия «воздеяние рук», той жестуальности, которую мы видим в иконографии Вознесения Господня или Крестовоздвижения. Этот момент усиливается тем, что изменяется также и пространственная диспозиция обычного расположения певчих в храме. Изменение характера и способа певческого жеста, места стояния певчих и ориентация тела произносящих и слушающих слово в храмовом пространстве образуют своего рода жестуальную «прорись» аудиального пространства, запечатленную в системе жестуальных указаний богослужебных типиконов.

Жестуальность аудиального пространства певческого интонирования отражена и в иконографии. Так, в рукописи монастыря Дионисия⁴ изо-

¹ «ἔστι νόμος παραδεδομένος τῶν ἁγίων πατέρων τοῦ τε ἁγίου Κοσμᾶ τοῦ ποιητοῦ καὶ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἦνίκα γὰρ ἐξέρχεται ἡ φωνὴ τοῦ μέλλοντος ψάλλειν τι, παραντίκα καὶ ἡ χειρονομία, ὡς ἵνα παραδεικνύη ἡ χειρονομία τὸ μέλος» (*Tardo L. L' antica melurgia bizantina nell' interpretazione della scuola monastica di Grottoferata. Roma, 1938. P. 226*).

² «Διὰ γὰρ τῶν ῥηθέντων φωνητικῶν καὶ ἀφώνων σημαδίων ποιεῖ ἢ ψαλτικὴ τὰς θέσεις· αἱ καὶ λόγον ἔχουσιν ἐν τῇ ψαλτικῇ, ὃν αἱ λέξεις ἐν τῇ γραμματικῇ. Ταῦτας δὲ διακρίνειν καὶ θεωρεῖν εἴτε καλῶς ἔχουσιν εἴτε καὶ μὴ ἡ χειρονομία, ἐπεὶ γὰρ, ὡς εἶπομεν, ἕξ εἰσι τὰ ἀνὰ μίαν φωνὴν ἔχοντα σημάδια, ἐμελλέ τις ταῦτα τιθέναι ἀδιαφόρως καὶ μὴ εἰς τὸν οἰκεῖον ἕκαστον τόπον, εἰ μὴ ἦν ἡ χειρονομία ἡ γνωρίζουσα ἡμῖν τὸν ἕκαστου τόπον καὶ νέμουσα διὰ τῆς χειρὸς τὰς προσκηκούσας θέσεις» (*Tardo L. L' antica melurgia bizantina nell' interpretazione della scuola monastica di Grottoferata. P. 196*).

³ «Εἰ μὴ ἦν χειρονομία, παμφωνία ἐγίνετο ἄν, ἀλλ' οὐ συμφωνία· ἐπεὶ γὰρ ἅπαντες οὐκ ἄλλας καὶ ἄλλας λέγομεν φωνάς, ἀλλὰ τὰς αὐτὰς πάντες, συνέβαινε τὸν μὲν προλαμβάνειν, τὸν δὲ ἔπεσθαι, καὶ τὸν μὲν ἔσω, τὸν δὲ ἔξω λέγειν· εἴτ' ἂν μὴ τὸ ὀδηγοῦν ἅπαντας συμφωνεῖν, τοῦτο δὲ ἐστὶν ἡ χειρονομία. Πρὸς γὰρ τὴν τοῦ δομεστίκου χειρᾶ ἅπαντες ἀποβλέποντες συμφωνοῦμεν» Τοῦ σοφωτάτου καὶ λογιωτάτου ἐν ἱερομονάχοις κυροῦ Γαβριὴλ ἐξηγητοῦ πάνυ ὠφέλιμος περὶ τοῦ τί ἐστὶ ψαλτικὴ καὶ περὶ τῆς ἐτυμολογίας τῶν σημαδίων ταύτης καὶ ἐτέρων πολλῶν χρησίμων καὶ ἀναγκαίων» (*Tardo L. L' antica melurgia bizantina nell' interpretazione della scuola monastica di Grottoferata. P. 196*).

⁴ Афон. Монастырь Святого Дионисия, код. 587μ. Л. 43а.

бражена группа клирошан, восходящих на амвон и спускающихся с него. Динамика жеста руки являет интонационный «профиль» этого движения. Это «чтецы» (ἀναγνώστης, πρῆκλήριος, συμπάλλοντες, συστήματα¹) и диаки (ὑποδιάκονος, συμπάλλονδες²), которым также определялась обязанность интонирования гимнографических текстов. Образ жестуальности у них отличный от того, который соотносится с протяженным пением (μετὰ χειρονομίας): это жест поднятой руки с раскрытой ладонью как знак слушания и простого, не протяженно-певческого произнесения молитвенного слова.

Иконографический образ, являющий три составляющие вокального интонирования литургического слова — чтение, возглас и протяженное пение, видим в настенной росписи храма монастыря Дечаны, где представлен диакон с кадиллом и жестом поднятой руки (возглас), позади чтец с раскрытой книгой (чтение) и сзади — группа певчих, в которой стоящий впереди всех протопсалт поднял руку с жестом артикуляции слова певчески (протяженное пение).

В изображении Акафиста в храме Святого Димитрия Солунского Маркова монастыря в Македонии три протопсалта стоят впереди группы певчих слева от иконы Богородицы с Иисусом Христом, поднявшим руку в жесте благословения. Обе руки каждого из них подняты до груди с особым сложением пальцев (указательный и мизинец вытянуты, остальные пригнуты к ладони), жест направлен в сторону руки Младенца Христа, образуя своеобразный жестовый певческий «антифон» или «отзвук» в слушании слова благословения.

Образ с надписью тринадцатого кондака Акафиста «О Всепетая Мати» в настенной росписи храма Пантократора монастыря Дечаны: слева группа певчих, впереди три протопсалта с поднятыми руками со сложенными пальцами (мизинец и указательный протянут), маленький чтец и свещеносец перед ними. Справа — группа священства. Все обращены к центральному образу Богородицы с Младенцем Иисусом с жестовым «двухголосием» благословенного слова Христа и молитвенного слушания в молчании Божией Матери. «Полифония» жестов в этом изображении аналогична аудиально-пространственной схеме порядка литургического действия, отраженной в византийских типиках.

Литургические указания уставных текстов, касающиеся расстановки участников богослужения, имеют значение организации пространственной ориентации слухового внимания и направленности подачи голоса. Такого рода указания всегда появляются там, где исходный порядок расстановки участ-

¹ *Spiraku E. X. I xori psalton kata tin vizantini paradosi. S. 106 (Σπυράκου Ε. Χ. Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοσιν. Σ. 106).*

² *Ibid. S. 117, 126.*

ников богослужения изменяется¹, образуя в последовательности смены событий своеобразный аудиально-жестовый «рельеф» церковного богослужения.

Обычный образ стояния певчих — правый и левый клирос (ἀναλόγιον), две группы, стоящие полукругом и обращенные лицом к алтарю. Здесь может совершаться «возгласение» канонарха, стоящего внутри группы певчих. Так, например, в типиконе святого Саввы: «Καὶ ἡμεῖς τὰ τριαδικὰ τοῦ ἤχου... Κανοναρχοῦνται δὲ ἐν τῷ ἀναλόγιῳ» — «Мы же троичны гласа... с канонарханием от аналогия (клироса)»².

В определенные моменты происходит выход певчих из места своего обычного пребывания, чтобы совершить пение стоя перед алтарем: «Υπακοῆς δὲ ψαλλομένης ἢ ἐτέρου τοιοῦτου μέλους, ἰστάσθωσαν οἱ ἐπιστήμονες ἐμπροσθεν τοῦ θυσιαστηρίου καὶ ψαλλέτωσαν τοῦτο μετὰ τῆς προσηκούσης τάξεως» — «При пении ипакои или другого подобного пения искусные певчие должны стоять перед алтарем и петь в соответствующем порядке»³. Также и в типике другого византийского монастыря: «Εἰς τὸν ὄρθρον, εἰπόντος τοῦ ἱερέως τὸ *Εὐλόγητός ὁ Θεὸς ἡμῶν, καὶ ἀποκριναμένων ἡμῶν τὸ Ἀμὴν*, εὐθύς οἱ κατὰ τὴν ἐβδομάδα ταχθέντες ψάλλαι δύο ἀδελφοὶ πρὸ τοῦ βήματος ἄρχονται λέγειν οὗτος: *Πάτερ ἡμῶν ὁ ἐν τοῖς οὐρανοῖς, πάντων ἰσταμένων μετὰ φόβου Θεοῦ καὶ πάσης προσοχῆς*» — «Во время утрени, как скажет иерей *Благословен Бог наш*, а мы ответим *Аминь*, сразу же определенные недельные братья начинают петь, стоя на амвоне, *Отче наш иже еси на небесех*, всегда стоя со страхом Божиим и в полном внимании»⁴.

Это может быть и выход с противоположных клиросов, чтобы, соединившись двум группам певчих вместе, встать перед иконой. Так, в указании о совершении поминовения ктитора в монастыре Богородицы Спасительницы мира: «μετὰ τὴν τοῦ ἐσπερινοῦ ἀπόλυσιν ἐνώπιον ἅπαντας τῆς εἰκόνας τῆς Θεομήτορος συναθροίζεσθαι καὶ καθ' ἐκάστην ἐσπέραν ὑπὲρ ἐλέους τῆς ἐμῆς ἀθλίας ψυχῆς ἐκτελεῖν τὸ τρισάγιον» — «после отдания вечерни все собираемся перед иконой Богородицы и, как каждый вечер, о грешной моей душе совершаем трисвятое»⁵.

¹ По наблюдению Евг. Спираку, сделанному на основании изучения литургических типиков, для студийской традиции характерной исходной позицией певчих был центр храма, для иерусалимской — распределение певчих на правый и левый клирос. Система перемещений в храме участников богослужения как значимый момент литургической жестуальности, безусловно, требует дальнейшего подробного и глубокого исследования с привлечением широкого круга источников. В данной статье мы затрагиваем этот важный момент только лишь с целью подчеркнуть его значимость в связи с жестом рук.

² Τυπικόν Αγ. Σάββα (XII—XIII века) (Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 3: Τυπικά. Ч. 2. С. 8).

³ Gautier P. Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator // Revue des études byzantines. 1974. 32. P. 36.

⁴ Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. P. 197.

⁵ Petit L. Τυπικόν τῆς μονῆς Παναγίας τῆς Κοσμοσωτείας // Bulletin de l'Institut Archéologique Russe à Constantinople. 1908. XIII. P. 42.

Мелизматическое протяженное пение с хейрономией обычно происходит на середине храма (ἐν τῷ μέσῳ μετὰ χειρονομίας¹). В развитии аудиально-жестуального хода событий богослужения имеет значение и выделение солистов из группы певчих, выход их на середину храма для пения стоя перед алтарем (обычно это пение с хейрономией)².

Момент «возвышения голоса» в пении с хейрономией связан и со сменой освещения, когда возжигаются свещающие ярким светом лампы. Так, например, указано в мессинском типиконе для утрени Рождества Христова: «Εἶθ' οὕτως ἱσταμένων πάντων, μανουαλίου τε προτεθειμένου, μετὰ λαμπάδων λαμπρῶν, ὁ πρωτοψάλτης καὶ οἱ ψάλται ψάλλουσι μετὰ χειρονομίας τὴν ὑπακοήν, ἧχος πλ. δ' Τὴν ἀπαρχὴν τῶν ἔθνῶν» — «Вставши всем, установив светильник с яркими лампадами, протопсалт и певчие поют с хейрономией ипакои, глас четвертый, *Начаток языков*»³.

Итак, певческая жестуальность в сопоставлении многообразных градаций интонирования от простого произнесения слова с «малым» жестом до протяженного, мелизматического пения с вознесенными в хейрономии руками, в соединении с изменениями ориентационно-пространственной схемы расположения певчих внутри храма и сменами яркости освещения — есть одна из составляющих интонационно-жестового рельефа церковного обряда. Она неразрывно связана со всей его аудиально-жестовой системой, запечатленной как в богослужебных типиках, так и в архитектурной жестуальности и иконографии храма.

Следует особо отметить то, что жесты протопсалтов, в чем нас убеждают данные источников, — это те же жесты, что мы видим в образах пророков, святых на иконах и на стенах храмов. В свою очередь, в этих «благословящих» жестах изображаемых на стенах храмов лиц мы узнаем прообразы этих жестов — это жесты античных риториков, каждый из которых имеет свою «археологию», простирающуюся в самые глубины веков.

В тексте Гавриила иеромонаха утверждается, что без хейрономии певческое искусство не может осуществиться (οὐδοτιοῦν γάρ ἐστι δυνατόν εἰλεῖν τινα δίχα χειρονομίας ἐν τῇ ψαλτικῇ)⁴. Эти слова византийского мастера-протопсалта нас отсылают к мысли святителя Григория Нисского о значимости жеста, о том, что руки были приданы человеку для восприятия от Бога дара слова, который человек своими руками воспринимает и руками же передает и раздает другим людям. Значимость жеста рук в произнесении слова для визан-

¹ Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. P. 96.

² Такое указание, например, дано в типике мессинского монастыря. См.: Ibid. P. 79.

³ Ibid. P. 83.

⁴ Γαβριήλ Ἱερομόναχος. Περὶ τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ σημάδιω // Gabriel Hieromonachos. Abhandlung ueber den Kirchengesang / Hg. V. C. Hannick, G. Wolfram. Wien, 1985 (MMB. CSRМ, 1). S. 154–155 (*Гавриил иеромонах. О знаках певческого искусства; на греч. яз.*).

тийского искусства безусловно, однако каждое призвание, «профессия» человека определяет способ того, как этот «дар», «талант» будет раскрыт и развит: в этом контексте певческое искусство можно определить как искусство жеста, а литургический жест – как искусство слушания и артикуляции слова.

(Продолжение следует)

ИСТОЧНИКИ

- Γαβριήλ Ιερομόναχος. Περὶ τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ σημαδίων // Gabriel Hieromonachos. Abhandlung ueber den Kirchengesang / Hg. V. C. Hannick, G. Wolfram. Wien, 1985 (*Гавриил иеромонах*. О знаках певческого искусства; на греч. яз.). (ММВ. CSRM, 1).
- Γρηγορίου Νύσσης. Εἰς τὸν μέγαν μάρτυρα Θεόδωρον (*Григорий Нисский*. О великомученике Фёдоре; на греч. яз.). (CPG 3183). PG 46, 736–748.
- Μιχαήλ Βλεμύδης. Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῶν σημαδίων ἐρμηνευομένων καθ' ἕκαστον // *Герцман Е. В.* Петербургский Теоретикон. Одесса; Вариант, 1994. С. 338–360, 373–384. (*Михаил Влэмидис*. Начало по Богу толкования всех знаков; на греч. яз.).
- Χρυσάνθου ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου τοῦ ἐκ τῶν Μαδύτων. Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς. ἐν Τεργέστη, 1832. 222 σ. (*Хрисанф из Мадита, архиепископ Диррахия*. Большой музыкально-теоретический труд. Триест, 1832. 222 с.; на греч. яз.).
- Basile de Césarée*. Sur le Saint-Esprit / Introduction, text, traduction et notes par Benoît Pruche, o. p. [Sources chrétiennes 17bis]. Paris, 1968. 552 p.
- Demetrius of Phalerum*. The Sources, Text and Translation / Ed. by William W. Fortenbough, Echart Schuettrumpf. New Brunswick; London, 2000. 464 p.
- Thomae Magistri sive Theoduli Monachi Ecloga vocum Atticarum. Ex recensione et cum prolegomenis Friderici Ritschelii (Friedrich Ritschel) / Published by Hildesheim. Olms, 1970 (= Nachdruck der Ausgabe / Reprint of the edition Halle, Libraria Orphanotrophei, 1832). CXLVI + 504 p.
- Дмитриевский А. А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1: Туріка. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. 912 с.; Т. 3: Τυπικά. Ч. 2. Пг.: Тип. В. Ф. Киршбаума, 1917. 790 с.
- Goar J.* Euchologion sive Rituale Graecorum. 2nd ed. Venice, 1730 (Graz: Akademische Druck, 1960). 735 p.
- Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator // Revue des études byzantines. 1974. 32. P. 1–145.
- Le Typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis GR 115 A. D. 1131 / Introduction, text critique et notes par Miguel Arranz, s. j. [Orientalia Christiana Analecta 185]. Roma: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1969. 449 p.
- Meyer Ph.* Die Haupturkunden für die Geschichte der Athosklöster. Leipzig, 1894 (Amsterdam, 1965). 303 S.
- Petit L.* Τυπικὸν τῆς μονῆς Παναγίας τῆς Κοσμοσωτείας // Bulletin de l'Institut Archéologique Russe à Constantinople. 1908. XIII. P. 17–77.
- Pétridès S.* Le typicon de Nil Damilas pour le monastère de femmes de Baeonia en Crète (1400) // Bulletin de l'Institut Archéologique Russe à Constantinople. 1911. XV. P. 92–111.
- Σινά 1294 (XIV век).
- Афон. Монастырь Ксиропотаму, код. 97 (XVIII век).

- Афон. Монастырь Ватопед, код. 1495 (XIV век).
 Афон. Монастырь Великая Лавра, код. λ165 (XVII век).
 Афон. Монастырь Святого Пантелеимона, код. 6 (XII век).
 Афон. Монастырь Святого Дионисия, код. 587μ (XI век).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балуева Н. В.* Судьба и служение. Протоиерей Михаил Фортунато / Науч. ред. Н. Г. Денисов. М.: Языки славянской культуры, 2012. 424 с.
2. *Чудинова И. А.* Жест руки и звучащее слово в византийском литургическом искусстве. 1. Слушание жеста в православном храме // *Временник Zubovskogo instituta*. 2022. Вып. 2 (37). С. 76–97.
3. *Moran N. K.* Singers in Late Byzantine and Slavonic painting: Byz. Neederlandica 2. Leiden: Brill, 1986. xii + 175 p.
4. *Tardo L.* L'antica melurgia bizantina nell'interpretazione della scuola monastica di Grottoferata. Roma, 1938. 403 p.
5. *Aleksandru M.* Mesovizantini simiografia. Xironomia. Megala simadia. Thesis // *Paleografia Bizantinis Musikis. Musikologikes ke kallitexnikes anazitisis*. Ellinika Akadimaika Plektronika Singrammata ke voithimata, 2019. S. 515–574 (Αλεξάνδρου Μ. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Χειρονομία, Μεγάλα σημάδια, Θέσεις // *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγραμματα και βοηθήματα, 2019. Σ. 515–574. *Александрю М.* Средневизантийская семиография. Хейрономия. Большие знаки. Фиты // *Παλαιογραφία византийской музыки. Музыкаведческие и искусствоведческие проблемы*. Греческие академические электронные научные труды и учебники. 2019. С. 515–574; на греч. яз.). URL: https://drive.google.com/drive/folders/15sn-Lhh_xDaphDfc22oh0iMUOaf8MioP?usp=sharing (дата обращения: 10.02.2022).
6. *Chudinova I. A.* Soundscape of monastic worship. The Greek and Russian Liturgical tradition: Dissertation. Thessaloniki, 2020. XLVII + 376 p. (Τσιουντίνοβα Ε. Ηχοτόπιο της μοναχικής λατρείας: ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση. Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη, 2020. XLvii + 376 σ. DOI 10/12681/eadd/48753. *Чудинова И. А.* Звуковой ландшафт монашеского богослужения: греческая и русская литургическая традиция. Докторская диссертация, защищенная на кафедре социального богословия и христианской культуры Богословского факультета Университета имени Аристотеля в Салониках; на греч. яз.). URL: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/48753>.
7. *Dimitraku D.* Mega leksikon olis tis ellinikis glossis. 15 t. Athina, 1953 (Δημητράκου Δ. Μέγα λεξικόν όλης της ελληνικής γλώσσας: 15 τ. Αθήνα, 1953. *Димитракис Д.* Большой словарь всего греческого языка. В 15 т. Афины, 1953; на греч. яз.).
8. *Emilian Simonopetrit.* Niptiki zoi ke askitiki kanones. Athina, 2011. 566 s. (Αϊμιλιανού Σιμωνοπετρίτου. Νηπτική ζωή και άσκητικοί κανόνες. Αθήνα, 2011. 566 σ. *Эмилиан Симонопетрит.* Трезвенная жизнь и аскетические правила. Афины, 2011. 566 с.; на греч. яз.).
9. *Funduli I. M.* O logos tu Theu en ti thia latria // *Liturgika themata I*. Thessaloniki, 1977. S. 41–66 (Φουντούλη Γωάννου Μ. Ο λόγος του Θεού έν τη θεία λατρεία // *Λειτουργικά θέματα Α΄*, Θεσσαλονίκη, 1977. Σ. 41–66. *Фундулис И. М.* Слово Божие в богослужении // *Проблемы литургики I*. Салоники, 1977. С. 41–66; на греч. яз.).
10. *Manuil Panselinos ek tu Ieru nau tu Protatu*. Thessaloniki: Agioritiki estia, 2003. 312 s. (Μανουήλ Πανσέληνος εκ του Ίεροϋ ναοϋ του Πρωτάτου. Θεσσαλονίκη: Αγιορείτικη εστία, 2003. 312 σ. Мануил Панселинос из собора Протата. Салоники: Агиоритики естия, 2003. 312 с.; на греч. яз.).
11. *Spiraku E. X.* I xori psalton kata tin vizantini paradosi. Athina, 2008. 678 s. (Σπυράκου Ε. Χ. Οι χοροί ψαλτών κατά την βυζαντινή παράδοση. Αθήνα, 2008. 678 σ. *Спиряку Е. Х.* Хоры певчих согласно византийской традиции. Афины, 2008. 678 с.; на греч. яз.).

Аннотация

В статье рассматривается певческий жест в контексте аудиального пространства храма. Сопоставление многообразных градаций интонирования — от речитативного произнесения слова с «малым» жестом до протяженного, мелизматического пения с вознесенными в хейрономии руками, в соединении с изменениями расположения певчих внутри храма и сменами яркости освещения — образует интонационно-жестовый рельеф обряда, образ которого запечатлен как в иконографии, так и в литургической письменности.

Abstract

This article deals with the sung gesture in the context of the auditory space of the temple. The research comprises a comparison of various gradations of intonation from the recitative-style pronunciation of a word with a 'small' gesture at one end of the spectrum, to extended melismatic singing with hands raised in chironomy at the other. This range of gestures is considered in combination with changes in the location of choristers within the temple and changes in light levels, all of which forms the intonational-gestural relief of the rite captured in iconography and liturgical writing.

- ✓ *Ключевые слова:* певческий жест, аудиальное пространство храма, литургическое искусство, хейрономия.
- ✓ *Keywords:* sung gesture, auditory space of the temple, liturgical art, chironomy.

Д. С. Бортнянский. Духовные концерты с оркестром (кантаты на основе духовных концертов)

УДК
784.23

ЧУВАШОВ АЛЕКСЕЙ ВИКТОРОВИЧ

Оперный певец, преподаватель Музыкальной школы имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)

CHUVASHOV ALEKSEI V.

Opera Singer, Teacher at the Music School named after N. A. Rimsky-Korsakov (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: barbiere@yandex.ru

В историю русской музыкальной культуры композитор Дмитрий Степанович Бортнянский (1751—1825) вошел, прежде всего, как признанный мастер православных песнопений (ил. 1). Однако его музыкальное наследие не ограничивается церковными произведениями, а включает в себя оперы, романсы, кантаты, инструментальные концерты, сонаты и симфонии — всего более двухсот названий.

Базовым источником информации о светской музыке Бортнянского служит так называемый Реестр вдовы Бортнянского, который был создан во время передачи музыкального наследия композитора в Придворную певческую капеллу. В настоящее время он хранится в фонде Придворной певческой капеллы в РГИА¹.

Дмитрий Степанович Бортнянский скончался в ночь с 27 на 28 сентября 1825 года. В его доме в специальной «нотной кладовой» хранился нотный архив и нотные доски изданных произведений композитора. После смерти Дмитрия Степановича его вдова, Анна Ивановна, начала заниматься передачей музыкальных материалов. В 1826 году она направила их в придворное ведомство, а в мае 1827 года архив попал в Придворную певческую капеллу. 13 мая 1827 года директор ППК Федор Петрович Львов доложил министру Императорского двора: «Купленные по Высочайшему повелению от наследников Действительного Статского Советника Бортнянского нотные доски, и разные сочинения в рукописях по предложенному при предписании Реестру, приняты и в доме Певчих положены в приготовленное для оных ме-

¹ См.: РГИА. Ф. 499. Оп. 1. № 82. Дело о принятии нотных досок и разных сочинений — купленных по Высочайшему соизволению у наследников Г. Бортнянского. Документ опубликован в кн.: Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского: Сводный каталог / Отв. сост. Н. А. Рыжкова. СПб.: РНБ, 2001. С. 45—48.



Ил. 1. Д. С. Бортнянский. Гравюра К. Я. Афанасьева. 1833

сто под наблюдением Инспектора Придворной Певческой Капелли»¹. У самой вдовы осталось большое количество оттисков с досок, которые она еще некоторое время продавала, в том числе и императорской семье, о чем свидетельствуют документы, хранящиеся в РГИА².

В отчете директора ППК Ф. П. Львова за 1833 год было указано, что «партитуры весьма редкие и высокого достоинства приведены в порядок, переписаны, и переплетены. Составлен особый Алфавитный каталог — и музыка хранится в особо устроенном для сего шкапе»³.

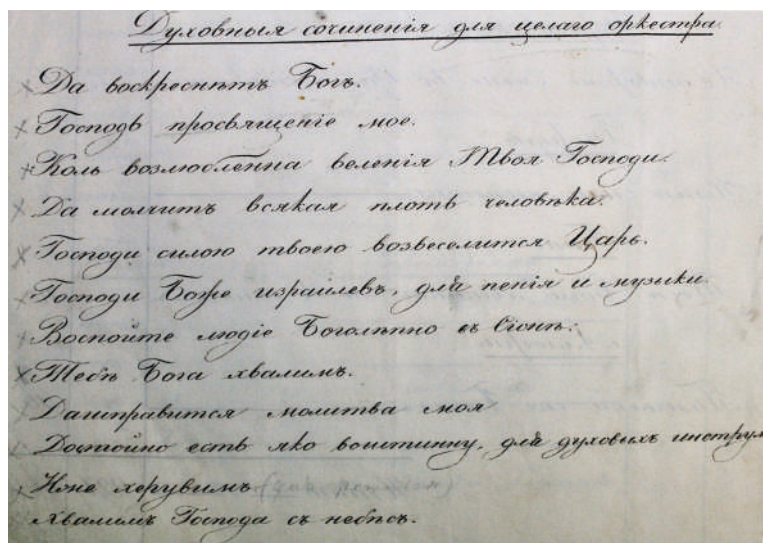
Произведения с оркестровым сопровождением выделены в «Реестре» (ил. 2) в отдельный раздел — «Духовные сочинения для целого оркестра»⁴, состоящий из 12 названий:

¹ РГИА. Ф. 499. Оп. 1. № 82. Л. 10.

² См.: РГИА. Ф. 472. Оп. 1. № 309. Дело о доставлении Ее Императорскому Высочеству Великой Княгине Марии Павловне Духовных сочинений Бортнянского. 1832. (Куплено 90 пьес у Анны Бортнянской за 387 рублей.)

³ РГИА. Ф. 499. Оп. 1. № 297. О сравнении бывшего положения придв. певч. Капелли с настоящим; 1833 года. Министру рапорт. № 30-й. 27-е марта 1833 года / Сравнительный вид бывшего положения Придворной Певческой Капелли с настоящим. Л. 4 об.

⁴ РГИА. Ф. 499. Оп. 1. № 297. Л. 4 об.



Ил. 2. Реестр рукописных сочинений Д. С. Бортнянского. Фрагмент. 1827. РГИА

- «Да воскреснет Бог».
- «Господь просвещение мое».
- «Коль возлюбленна селения Твоя, Господи».
- «Да молчит всякая плоть человека».
- «Господи, силою Твоею возвеселится Царь».
- «Господи Боже Израилев», для пения и музыки.
- «Воспойте, людие, боголепно в Сионе».
- «Тебе Бога хвалим».
- «Да исправится молитва моя».
- «Достойно есть яко воистину», для духовых инструментов.
- «Иже херувимы» (для фортепиано).
- «Хвалите Господа с небес».

Сейчас мы не можем достоверно утверждать, были ли все эти произведения автографами, или среди них встречались копии.

До нашего времени сохранились четыре сочинения из приведенного выше списка: три автографа «Господи, силою Твоею»¹, «Тебе Бога хвалим»², «Хе-

¹ Автограф кантаты хранится в частном архиве (Санкт-Петербург) и происходит из собрания Придворной певческой капеллы, о чем свидетельствует переплет и наклейка библиотеки ППК.

² Автограф хранится в КР РИИИ в одном конволюте с «Херувимской» для голоса и фортепиано.

рувимская» для голоса и фортепиано (отнесенная в этот раздел, вероятно, по ошибке, так как в реестре к ней сделана карандашная приписка — «для фортепиано») и копия оркестровых голосов кантаты «Да воскреснет Бог»¹.

После отчета Ф. П. Львова в 1833 году следующее упоминание об интересующих нас концертах с оркестром появляется в 1901 году. В это время происходила подготовка к празднованию 150-летия со дня рождения композитора. Управляющий ППК С. В. Смоленский обнаружил в библиотеке Капеллы «остатки» наследия Бортнянского — десять конволютов. 28 сентября 1901 года во время юбилейного концерта и выставки, приуроченной к этому событию, он представил их на обозрение публике вместе с рукописями Дж. Сарти. В финале концертного вечера, прошедшего в зале Придворной певческой капеллы, хором придворных певчих в сопровождении оркестра учеников Инструментального класса ППК были исполнены кантаты «Господи, силою Твоею» и «Тебе Бога хвалим»².

В начале XX века музыкальный историк Н. Ф. Финдейзен³ писал в своих дневниках: «1-е октября. [1901] Утром был в Капелле. У Смоленского подробно рассмотрел выставленные 28-го сент<ября> рукописи и издания Бортнянского»⁴, после чего в «Русской музыкальной газете» выходит его статья с описанием увиденного⁵: «В числе выставленных рукописей Бортнянского находились: 1) партитуры его итальянских опер *Alcide* (Венеция, 1778), *Quinto Fabio* (Модена, 1779)... *Le Faucon* (Гатчина, 1786) и *Le fils rival* (Павловск, 1787); 2) целый том фортепианных сонат (*Sonata di cembalo*), вместе с квинтетом, квинтетом и концертом, относящихся к 1784 г.; 3) партитура „Тебе Бога хвалим“ и „Херувимская № 5“; 4) партитура концерта с орк. „Господи, силою Твоею возвеселится царь“; 5) *Ave Maria* (1775) и *Salve Regina* (1776) с орк. сопровождением; 6) I том заключающий в себе 4-х голосный „*Dextera Domini*“ и целую немецкую 4-х голосную обедню и пр.! <...> а также крайне любопытное „Дело о принятии нотных досок и разных сочинений — купленных по Высочайшему соизволению у наследников Г. Бортнянского“ (1827 года)»⁶.

¹ Оркестровые голоса кантаты хранятся в ЦМБ.

² РГИА. Ф. 499. Оп. 1. № 1923. Дело по ППК о праздновании 150-летия со дня рождения Д. С. Бортнянского. 1901. Л. 2, 4 об., 19.

³ *Николай Федорович Финдейзен* (1868–1928) — ученый, историограф русской музыки, источниковед, музыкальный критик, общественный деятель.

⁴ *Финдейзен Н. Ф.* Дневники. 1892–1901 / Вступ. статья, расшифровка рукописей, исследование, коммент., подгот. к публикации М. Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 286.

⁵ Статья Финдейзена была не единственным откликом на концерт и выставку. Отзывы выходили и в обычной прессе, не специализирующейся на музыке. См. раздел «Тебе Бога хвалим».

⁶ *Финдейзен Н. Ф.* Чествование памяти Бортнянского Придворной Певческой капеллой // Русская музыкальная газета. 1901. 7 окт. № 40. Стб. 967.

Все сохранившиеся кантаты Бортнянского помпезны и торжественны, возможно, они были написаны для особых событий. «Тебе Бога хвалим» и «Да воскреснет Бог» имеют акапельную среднюю часть. В более позднее время в автографе кантаты «Тебе Бога хвалим» появилась приписанная другой рукой оркестровка средней части. Стоит отметить, что до нашего времени дошли только те кантаты, у которых сохранились оркестровые голоса. Этот факт говорит об их неоднократном исполнении.

«Да воскреснет Бог»

Первым номером в списке произведений идет кантата «Да воскреснет Бог». Она создана на основе духовного концерта № 34 для хора. Текст взят из начальных и конечных стихов Псалма № 67¹ (стихи 2–5, 35–36). В реестре «Каталог певческой ноты»² информации об этом концерте нет, что позволяет предположить, что он написан после 1793 года. В православной церкви этот концерт традиционно звучит в Пасхальное время.

Для чего была создана оркестровая версия концерта (кантата) — можно только предполагать. Это событие могло быть связано с пасхальными торжествами или с неким празднеством, посвященным коронации Павла I, совпадающим с этим периодом. Несомненно, кантата не могла исполняться в церкви, так как в ней задействован оркестр, но она могла бы прозвучать в каком-то дворце, например Эрмитаже, на торжественном событии подобного рода.

Кантата состоит из четырех частей. Композитором было задумано четкое циклическое построение, в котором каждая часть играет функциональную роль, соответствующую словесному тексту.

Состав исполнителей: Flauti I, II на двух строчках; Oboe I, II на двух строчках; Corni in F I, II на двух строчках; Soprani; Alti; Tenori; Bassi; Violini I, II на двух строчках; Viola; Violoncello; Contrabasso. Кантата инструментована с обычной для Бортнянского прозрачностью на неполный парный состав (без кларнетов) с небольшим количеством медных (две валторны) и без ударных инструментов. Главенствующее положение занимает струнный квинтет, но виолончели объединены общей партией с контрабасами, что характерно для практики того времени. Согласно традиции XVIII века, альты в кантате играют главным образом «*col Bassi*» (вместе с басами). Партия фаготов традиционно практически везде дублирует партию виолончелей и контрабасов, отделяясь от нее лишь в редких случаях в финале кантаты. Партии флейт и гобоев почти постоянно дублируют друг друга.

¹ В своих духовных концертах Бортнянский берет за основу тексты псалмов царя Давида.

² РНММ. Ф. 283. № 25. «Каталог певческой ноты». Реестр (Опись нотной библиотеки), неизвестного владельца. 16 января 1793 года. Первый «Каталог», содержащий инципиты перечисленных произведений. С каталогом можно ознакомиться по ссылке: <https://lib.music-museum.ru/all-lib/ns/ns-fiol/438/>.

Первая часть: «Да воскреснет Бог». Оживленно [в хоровой версии *Allegro*] F-dur; 3/4. Вместе с финалом она является опорной частью кантаты. Состоит из трех разделов (ABC), различающихся между собой по музыкальному материалу. Перед вступлением хора идет небольшое двутактовое оркестровое вступление. Основная нагрузка лежит на струнной группе, которой помогают духовые инструменты. В такте 26 на словах «Яко тает воск от лица огня» из массы хора выделяются три солиста — альт, тенор и бас, пение которых поддерживается струнной группой, но без первых скрипок. После этого эпизода в такте 31 вступает весь хор в сопровождении оркестрового *tutti*.

Вторая часть: «А праведницы да возвеселятся». *Largo*; B-dur; C. Образует контраст к первой, но является ее смысловым продолжением. Эта часть кантаты написана для семи солистов — I и II сопрано; альты; I и II тенора и I и II баса, исполняющих свои партии *a cappella*. (Подобная акапельная часть существует и в авторской редакции кантаты «Тебе Бога хвалим».) Изложение части срединно-связующее. Светлое, благородное настроение музыкального языка продиктовано текстом: «А праведницы да возвеселятся, да возрадуются пред Богом...» Структурно делится на два раздела: первый — такты 45–55, второй — такты 56–63.

Третья часть: «Дадите славу Богу». *Andante maestoso*; F-dur; C. Короткая, всего десять тактов, является как идейным, так и музыкальным предиктом к финальной, четвертой части кантаты. Как вторая часть связана с текстом первой, так и третья — с четвертой. Пение хора *tutti* предваряется аккордами оркестра. (В оркестровой партитуре, хранящейся в Певческой капелле Санкт-Петербурга, партия оркестра в этой части записана карандашом. Возможно, это поздняя приписка.)

Четвертая часть: «Дивен Бог во святых своих». *Allegro moderato*; F-dur; C. Торжественный финал кантаты выражает основную идею произведения — прославление величия Господа. Написан в форме фугато стреттного¹ изложения и органично вытекает из предыдущих частей. Как в оркестровке, так и в партии хора голоса подключаются постепенно. Небольшой эпизод *solo* — *tutti* в начале части является важным выразительным средством музыкального развития. Его исполняют три солиста (два сопрано и альт), пение сопровождается I и II скрипками и альтами (такты 74–80). С такта 81 вступает хор *tutti*, к струнной группе подключаются басы с фаготами. С такта 91 начинают играть валторны, а с такта 93 весь оркестр с хором торжественно завершают кантату.

В октябре-ноябре 2021 года нами была сделана реконструкция данного произведения. Основой для нее послужила партитура, хранящаяся в орке-

¹ См.: История полифонии: В 7 вып. Вып. 5: Полифония М. Березовского, Д. Бортнянского и других композиторов второй половины XVIII — начала XIX века / В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1987. С. 44–45.



Ил. 3. Д. С. Бортнянский. Кантата «Да воскреснет Бог». Партитура, копия 1970-х годов. Титульный лист. Певческая капелла Санкт-Петербурга

стровой библиотеке Певческой капеллы Санкт-Петербурга¹ (ил. 3). Она составлена в семидесятые годы XX века на основе оркестровых голосов произведения, хранящихся в ЦМБ. Хоровая партия произведения отредактирована по прижизненному изданию хорового концерта «Да воскреснет Бог» из собрания КР РИИИ². В издании сохранились правки рукой Бортнянского и певчего Придворной певческой капеллы Николая Кудлаго.

¹ Библиотека симфонического оркестра Гос. академ. капеллы СПб. Инв. № 753.

² КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 861. *Бортнянский Д.* Духовные концерты на четыре голоса. Партитура. Л. 137–140.

«Господи, силою Твоею возвеселится Царь»

Кантата создана на основе концерта № 3, написанного на текст псалма № 20 (стихи 1–5). Хоровая версия концерта появилась ранее 1793 года¹. На это указывает наличие инципита сочинения в реестре «Каталог певческой ноте»² 1793 года, где он значится под № 29.

Автограф произведения представляет собой партитуру ин-фолио³ альбомного формата. Три нотные тетради ручной разлиновки сшиты белыми нитками. Переплет картонный с кожаными корешком и уголками, оклеен «мраморной» бумагой. В верхнем левом углу обложки прямоугольная наклейка с надписью «№ 41»⁴, сделанной черными чернилами (ил. 4). В центре обложки имеется желтая наклейка с текстом: «Господи! силою твоею | возвеселится Царь. | (с Оркестром). Муз. Соч. Бортнянского.». На обороте переднего форзаца наклейка «ПРИДВОРНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КАПЕЛЛИ. | Библиотекарь».

Переплет партитуры сделан в Придворной певческой капелле не ранее 1830 года, о чем свидетельствует водяной знак, находящийся на форзацах. Водяные знаки на переднем и заднем форзацах одинаковые: «1830.»⁵. Вер-

¹ Точное время написания хорового первоисточника установить сложно. Исполнение концерта «Господи, силою» в Александро-Невской лавре упоминается в КФЖ за август 1779 года: «...по ВЫСОЧАЙШЕМ прибытии Архиерейскими певчими и семинаристами воспет был концерт „Господи, Силою Твоею возвеселится Царь“» (Камер-фурьерский церемониальный журнал 1779 года. Второе полугодие. СПб., 1884. С. 462). То, что певчие пели именно концерт Бортнянского, можно лишь предполагать. В данное время композитор находился в Италии и вернулся в Петербург только в ноябре. Однако ноты концерта могли быть отосланы в Россию ранее. См.: *Лебедева-Емелина А. В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825): Каталог произведений. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 656 с. В каталоге упоминается концерт Бортнянского и два анонимных произведения на этот текст.

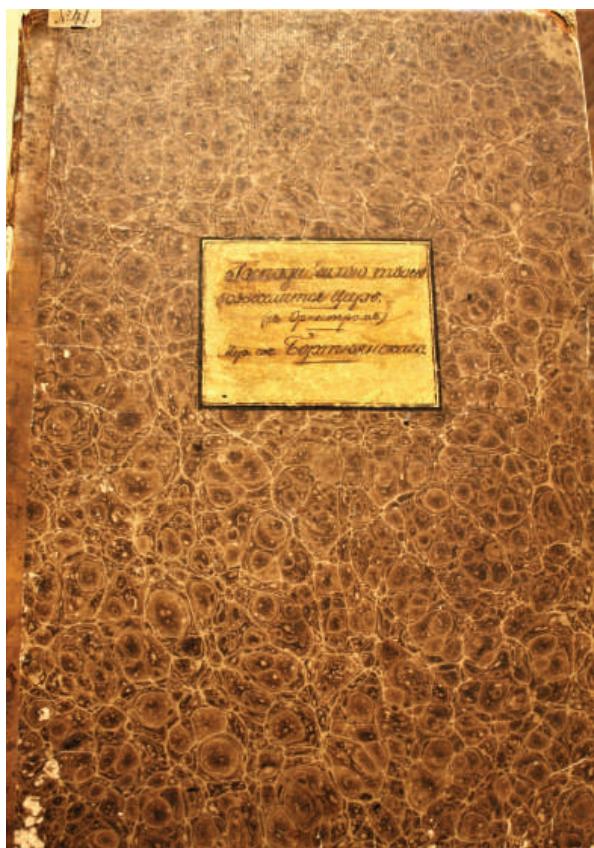
Существует апокрифический рассказ о том, что Бортнянский по повелению императора создал концерт на текст «Господи, силою» за один день, а первое аллегро сочинил в карете при возвращении из дворца. См.: Наши деятели. Галерея замечательных людей России в портретах и биографиях. Т. V. СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1879. С. 158. Упоминается также в: *Рыцарева М. Г.* Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2015. С. 155.

² См. сноску 2 на с. 52.

³ *Ин-фолио* (In folio, 2°, Fo; от *лат.* in folio, букв. «в лист») — формат книги или журнала, при котором размер страницы равен половине бумажного листа. На одной его стороне могут быть отпечатаны две страницы информации. В XVIII веке использовался для некоторых художественных изданий (отсюда название «фолиант») большого формата.

⁴ Номер относится к одному из каталогов собрания Бортнянского в ППК.

⁵ Практически для всех форзацев переплетов рукописей Бортнянского, сделанных в ППК, использовалась бумага с филигранями «1830.» «Е: Б: Ф:» — Елизаветинская бумажная фабрика. См.: *Клепиков С. А.* Филиграния и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XVIII веков. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1959. С. 48. № 241. См. также: *Uchastkina Z. V.* A history of Russian hand paper-mills and their watermarks. Monumenta hartae paperaeae historiam illustrantia. Hilversum, Holland: Paper Publications Society, 1962. P. 159. № 325 и № 326 подобные филиграния «Е: Б: Ф: 1827» и «Е: Б: Ф: 1832».



Ил. 4. Д. С. Бортнянский. Кантата «Господи, силою Твоею». Обложка

жеры вертикальные, понтюзо горизонтальные¹. Эти данные подтверждают архивную информацию за 1833 год, приведенную в начале статьи.

В автографе 27 страниц, пагинация на которых проставлена штемпелем. Партитура написана на плотной тряпичной нотной бумаге ручной разлиновки с филигранями, имеющими три лунных серпа — так называемые «Три луны» («Стареющая луна»). Под лунными серпами — латинские литеры «REAL», на листах, не имеющих серпов, — литеры «VA». Вержеры горизонтальные, понтюзо вертикальные. Нотная бумага относится к 1789–1791 годам². В рукописи использованы листы с 20 нотносцами. Нотный текст за-

¹ Основу формы для изготовления бумаги составляли поперечные толстые проволоки, так называемые понтюзо (от *фр.* pontuseau — «мостки»), в которые перпендикулярно им вплетались более частые продольные тонкие проволоочки вержеры (от *фр.* vergeures — «полоски»).

² См.: Николаев В. Водяные знаки Османской империи. Водяные знаки на бумаге средневековых документов болгарских книгохранилищ. Т. I. София: Болгарская академия наук, 1954. С. 370. № 724–725.



Ил. 5. Роговой оркестр. Гравюра. 1807

писан довольно отчетливой, местами небрежной скорописью двумя видами чернил. Основной материал записан светло-коричневыми чернилами, а добавления — темными чернилами. Правки сделаны черным карандашом. На переднем правом форзаце в правом верхнем углу простым карандашом представлены цифры «226»¹.

Партитура кантаты записана в старинной, так называемой «итальянской»² традиции расположения инструментов — две верхние строчки заняты партиями I и II скрипок, затем следуют партии альтов, далее на двух строчках I и II флейты, ниже — на двух строчках I и II гобои, на одной строчке валторны [in C], за ними труба [in C], потом на отдельных строках записаны партии фаготов, литавр, барабана и роговой оркестр³ (ил. 5) на двух строках, обозначенный словом «*Tubi*», внизу партитуры идут хоровые партии на четырех строках и виолончели с контрабасами (Bassi). Главенствующее положение занимает струнный квинтет, но виолончели объединены общей партией

¹ Цифры относятся к каталогу или описи музея филармонии, куда были переданы автографы Бортнянского в 1921 году из ППК.

² См.: Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. С. 186—187. По «итальянской» системе партии инструментов в партитуре располагались следующим образом: скрипки записывались сверху, затем голоса духовых, вокальные партии и басы.

³ В конце XVIII века роговая музыка занимала в России особое место и находилась на пике своей популярности. Композиторы — современники Бортнянского в своей кантатно-ораториальной музыке часто задействовали роговой оркестр.

с контрабасами, альты в кантате играют главным образом «*col Bassi*» (вместе с басами). Партия фаготов традиционно, практически везде, дублирует партию виолончелей и контрабасов, отделяясь от нее лишь в редких случаях. Различного рода указания, такие как: игра *a due*, *legato*, *staccato*, динамические оттенки и прочие пометки, в партиях деревянных духовых инструментов выставлены чрезвычайно скупо. Динамика выписана чаще всего у первых скрипок. Предполагалось, что эти оттенки распространяются на обе скрипичные партии и весь оркестр. В соответствии с принятой в то время музыкальной орфографией, *piano* и *forte* Бортнянский изображал как «*p* :» и «*f* :», а *pianissimo* и *fortissimo* как «*pmo*» и «*fmo*». Темпы всех частей кантаты выставлены внизу страницы, под партией басов (ил. 6).

Кантата состоит из трех частей:

I. «Господи, силою Твоею возвеселится Царь». С. 1. Allegro (в прижизненном издании одноименного концерта стоит темп — *Maestoso*); C-dur; 3/4. Кантата начинается торжественным инструментальным вступлением в основной тональности первой части C-dur. В экспозиции Бортнянский применяет элементы имитационной полифонии с поэтапным вступлением инструментов. Тема, на ритмической основе которой развивается весь последующий материал первой части, проходит в разных партиях на фоне звучания органного пункта в басу. В 34-м такте вступает хор, который повторяет тему, прозвучавшую в оркестре. В автографе кантаты записана только оркестровая партитура. Хоровые партии отсутствуют¹, как и в автографе кантаты «Тебе Бога хвалим». Выписан только начальный возглас хора: «Господи». По всей вероятности, Бортнянскому не нужно было вносить в эту «скоростную» партитуру партию хора — сочиненная композитором ранее, она была известна и певцам. Во вступлении и последующем пении хора «слышится ритм торжественного полонеза»², эту характеристику мы находим в очерке Ю. В. Келдыша «Д. С. Бортнянский», где он пишет о первоисточнике кантаты — концерте № 3.

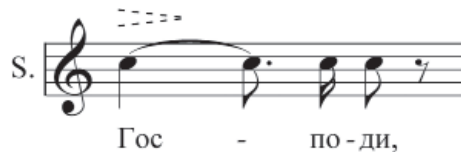
Любопытно, что в кантатном варианте у хора ритм полонеза обозначен более рельефно:



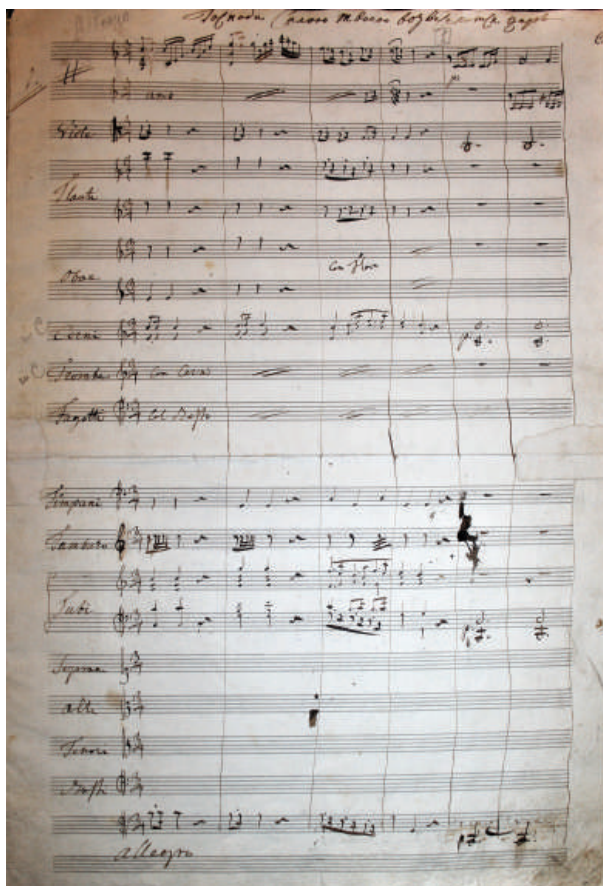
¹ Отсутствие хоровой партии компенсируется наличием печатной хоровой партитуры, хранящейся в КР РИИИ: Ф. 2. Оп. 1. № 861. *Бортнянский Д.* Духовные концерты на четыре голоса. Партитура. Л. 11–14.

² *Келдыш Ю. В.* Д. С. Бортнянский // История русской музыки: В 10 т. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 187.

в отличие от привычного акапельного варианта:



II. «Желание сердца его». С. 10. *Larghetto*; F-dur; C. (В прижизненном издании хорового концерта темп: *Andante moderato*). В этой части чередуются эпизоды *solo* и *tutti*. Партия оркестра по фактуре более прозрачна, чем в первой части, тем самым композитор выводит солистов на первый план. В автографе этой части записан роговой оркестр, но его партия зачеркнута черным карандашом, а в начале части помечено *Tacet* («умолкнуть»).



Ил. 6. Д. С. Бортнянский кантата «Господи, силою Твоею». Автограф. Первая страница партитуры

III. «Велия слава его спасением Твоим». С. 18. Allegro maestoso; C-dur; 3/4. Торжественный финал. Вновь возвращается ритмическая фигура, характерная для полонеза, тем самым обрамляя кантату единым пульсом. Важным выразительным средством музыкального развития этой части являются повторяющиеся эпизоды *solo* — *tutti*.

Первым кантату «Господи, силою Твоею возвеселится Царь» охарактеризовал Н. Ф. Финдейзен в своем труде «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века»¹. Он же высказал гипотезу о времени создания произведения: «Возможно, что эта кантата... была сочинена вскоре после „восшествия“ на престол Павла (ноябрь 1796 года. — А. Ч.), во всяком случае, она — одно из последних произведений Бортнянского, связанных с именем Павла Петровича». Это мнение долгое время существовало в отечественной музыкальной науке как аксиома и не подвергалось критике. Изучив водяные знаки (филиграни) на автографе, я пришел к выводу, что бумага была изготовлена в 1789—1791 годах. Это дает право предположить, что кантата могла быть написана и в более раннее время — в период царствования императрицы Екатерины II. Более того, переделка раннего концерта (№ 3) под кантату отчасти свидетельствует о ее появлении в 1780-х годах. Версия Финдейзена тоже имеет право на существование, так как нотная бумага нередко залеживалась в хранилищах и могла использоваться спустя какое-то время.

Отметим важное: автограф кантаты долгое время считался утерянным. Весной 2017 года мне удалось отыскать его в одном из частных собраний в Санкт-Петербурге и досконально изучить манускрипт².

Необходимо упомянуть любопытный факт. В ЦМБ хранится партитура кантаты Бортнянского «Господи, силою Твоею», где авторство оркестровой версии приписано Д. А. Шелихову³. Обнаруженный автограф партитуры полностью отмечает версию авторства Шелихова.

В ноябре 2021 года нами была сделана реконструкция данного произведения. Основой для нее послужила партитура-автограф из частного собрания

¹ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: В 2 т. Т. 2: С начала до конца XVIII века. Вып. 6. М.; Л.: Музсектор, 1929. С. 274—275. Нотные примеры № 102—104. С. СXX—СXXI.

² Благодарю владельца раритета за возможность ознакомления с автографом Бортнянского.

³ В оркестровой библиотеке Певческой капеллы Санкт-Петербурга находится рукописная партитура кантаты, выполненная в семидесятые годы XX века (№ 754), в которой также указано: «оркестровая версия Д. А. Шелихова».

Дмитрий Алексеевич Шелихов (1801—1838) — композитор, помощник капельмейстера императорских театров. Написал оперы «Женевьева Брабантская», «Братоубийца», балет Венецианские забавы, или Карнавал и др. произведения. См.: Щербакова М. Н. Неизвестный русский композитор // Советская музыка. 1987. Август. С. 104—107.

и прижизненное издание хоровых концертов Бортнянского (мы воспользовались экземпляром из собрания КР РИИИ)¹.

«Тебе Бога хвалим». «Te Deum»

«Te Deum» (начальные слова молитвы «Te Deum laudamus» — «Хвала Тебе, Боже») — «Гимническое хвалебное песнопение во славу Господа, исполняемое... по воскресеньям и праздникам в период Адвента и поста, а также в пасхальный период в конце утрени². <...> Легенда приписывает сочинение текста *Te Deum* отцам церкви св. Амвросию и св. Августину в качестве импровизационной молитвы к крещению св. Августина. Отсюда его другое название — Амвросианский гимн. Вопрос об авторстве остается открытым, хотя последняя часть (со стиха 22), представляя подборку цитат из Псалтири, явно имеет вторичный характер³. Латинский текст состоит из 29 стихов и делится на три раздела. При этом первые два составляют главную часть (свободно сочиненная проза), а третий — заключительную (цитаты из псалмов)⁴.

Латинский гимн «Te Deum laudamus» имеет аналогичное песнопение в Православной церкви в виде так называемой «хвалебной песни» с церковнославянским текстом «Тебѣ Бѣга хвѣлим». Данное песнопение звучит в конце молебна в неделю Торжества Православия (первое воскресенье Великого поста) и входит в чин Торжества Православия, а также исполняется в конце благодарственного молебна и обряда венчания. Текст гимна «Тебе Бога хвалим» идентичен латинскому «Te Deum laudamus».

¹ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 861. *Бортнянский Д.* Духовные концерты на четыре голоса. Партитура.

² «*Te Deum* представлял собой кульминационную точку, своего рода „заключительный аккорд“ всей службы. <...> Песнопение... использовалось для церковных процессий, при посвящении в епископы и в качестве заключительного раздела литургической драмы. Помимо основной культовой функции *Te Deum* со временем оформилась его другая функция, связанная со светской областью применения. Уже в 869 г. исполнение *Te Deum* упоминается в связи с коронацией Карла II... *Te Deum* постепенно начинает выполнять функцию благодарственного гимна Господу и исполняется по случаю важных политических событий, таких, как заключение мира, военные победы, коронации, встречи и бракосочетания царственных особ, приближаясь к праздничной кантате или оратории» (*Лебедев С., Поспелова Р.* *Musica Latina*. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2015. С. 45–46).

³ Авторство текста гимна традиционно связывалось с Амвросием Медиоланским, но в последнее время появляются новые работы, оспаривающие его авторство и относящие духовный гимн «Te Deum laudamus» руке Никиты Ремезианского. См.: *Трубенюк Е. А.* *Te Deum*: основные жанровые модели. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РАМ им. Гнесиных. М., 2016. 373 с.; *Трубенюк Е. А.* «Тебе Бога хвалим» — аналог *Te Deum* в русской православной церкви. URL: <http://econf.rae.ru/pdf/2013/10/2772.pdf> (дата обращения: 12 февраля 2022).

⁴ *Лебедев С., Поспелова Р.* *Musica Latina*... С. 45–46.

Исторически сложилось так, что наиболее известной частью наследия Бортнянского стали хоровые концерты, большая часть которых четырехголосная. Для особо торжественных случаев композитор сочинял двухорные произведения. К такого рода сочинениям относятся так называемые «Хвалебные» (на текст гимна «Тебе Бога хвалим»). В структурном отношении форма всех «Хвалебных» складывается из трех частей и приближается к европейским инструментальным концертам, в которых тоже три части со сходным характером и движением: первая — быстрая, активная; вторая — медленная лирическая; третья, заключительная часть — оживленная. Трехчастная структура песнопений идет от деления текста на три раздела, которые вместе символизируют Святую Троицу.

Двухорное пение подразумевает не только определенный исполнительский состав, но и своеобразный принцип музыкальной композиции: поочередно вступающие первый и второй хоры сливаются в единое звучание, то перекликаясь (так называемое антифонное сопоставление), то объединяясь. Используя антифонный принцип письма (двухорность) Бортнянский создает разнообразные контрасты между группами голосов, достигая многотембровости хорового звучания и постоянной смены нюансов. Большая часть музыкального материала излагается дважды, поочередно в обоих хорах — типичный прием антифонного диалога в двухорной музыке¹.

Текст гимна «Тебе Бога хвалим» неоднократно привлекал к себе внимание Бортнянского. Всего композитором было создано четыре однохорных (в современной церковно-прикладной практике наиболее употребимо четырехголосное «Тебе Бога хвалим» № III; F-dur) и десять двухорных сочинений на этот текст, в каждом из которых варьировались принципы сопоставления хоровых составов и отдельных партий.

Наиболее известным из двухорных «Хвалебных» композитора стало произведение, предназначенное для исполнения двумя² четырехголосными хорами *a cappella* — № II; C-dur, звучащее ярко и эффектно, оно стало одним из самых совершенных произведений Бортнянского, утверждающих силу и

¹ Традиция антифонного пения исторически восходит к древнегреческой трагедии. Впоследствии антифонное пение распространилось на Запад и попало в Италию. Определенная заслуга в этом принадлежит епископу Амвросию Медиоланскому (IV век). По примеру восточных церквей он одним из первых ввел антифонное пение в литургическую практику. Блаженный Августин и биограф святителя Павлин свидетельствуют о том, что мысль использования антифонного исполнения гимнов, где хор певчих поет попеременно с народом, появилась у святого Амвросия в 385 году, когда главная медиоланская базилика была оцеплена войсками императрицы Юстины. В последующих столетиях антифонный стиль претерпевал различные изменения, но сохранил свой главный принцип — противопоставление звучания двух исполнительских групп, как правило, двух хоров или полухорей.

² В XVIII веке понятия «двухорный» и «восьмиголосный» не были синонимами. Восьмиголосие, так же как шести- или пятиголосие, означало усиленное, обогащенное четырехголосие. Двухорное же изложение всегда предполагало свой, антифонный принцип композиции.

красоту православной веры. Эта хвалебная песнь легла в основу рассматриваемой нами кантаты «Тебе Бога хвалим» («Te Deum») для двух хоров и симфонического оркестра. Кантата была написана после 1812 года, о чем свидетельствует филигрань на листах автографа партитуры (о бумаге подробнее будет сказано далее).

Хоровые партитуры хвалебных песен не были изданы при жизни композитора¹, они попали в Придворную певческую капеллу в виде рукописей, что отражено в реестре вдовы композитора. Раздел с автографами хоровых партитур озаглавлен: «Сочинения в рукописях | Духовные для пения. | Тебе Бога хвалим 12 партитул с разными переменами»².

В 1853 году вышел Высочайший указ Николая I, запрещающий исполнять в концертах произведения с духовным текстом. 26 мая «Государь Император изволил Высочайше повелеть, в публичных концертах не смешивать духовной музыки с музыкою светскою (profane), оперною и другою; и посему: 1) концерты разделить на два рода: духовные и светские; 2) концерты светские дозволять, на основании существующих постановлений, без смешения, как выше сказано, светской музыки с музыкою духовною; 3) духовных концертов на театрах не давать; 4) в концертах духовных не петь псалмов и молитв, в Православном Богослужении употребляемых, а только других вероисповеданий, но и те отнюдь не в Русском переводе; 5) вследствие сего и ораторию Г. Львова: *Stabat Mater* (в Русском переводе: *Молитва у креста*) исполнять только на Латинском или других иностранных языках...»³

Вероятно, после этого указа кантату Бортнянского перетекстовали, а церковнославянский текст был заменен на оригинальный латинский текст «Te Deum laudamus». С этим текстом ее неоднократно исполняли до революции и в советское время, в наше время кантате возвращен первоначальный текст гимна «Тебе Бога хвалим» (подробнее об исполнениях произведения будет сказано далее в специальном разделе).

Кантата Бортнянского «Тебе Бога хвалим» отличается необыкновенной мощью, величием и красочностью. В ней ярко проявились черты концертности, которые обнаруживаются в «соревновании» двух хоров, контрастировании *solo* — *tutti* (стих 20. «Их же честною»), в свободном обращении с

¹ Первое издание «Хвалебных песен» было осуществлено ППК при директорстве Ф. П. Львова в 1835 году (СПб. Литография П. Резелиуса).

² РГИА. Ф. 499. Оп. 1. № 82. «Дело о принятии нотных досок и разных сочинений — купленных по Высочайшему соизволению у наследников Г. Бортнянского». Л. 4 об. (так называемый «Реестр вдовы Бортнянского»). Цит. по: Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского... С. 45–46.

³ № 27285. Мая 26. Сенатский, по Высочайшему повелению. *О несмешивании в публичных концертах духовной музыки с музыкою светскою* (Полное собрание законов Российской Империи. Собрание второе. Т. XXVIII. Отделение 1. 1853. От № 26905–27827. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1854. С. 257).

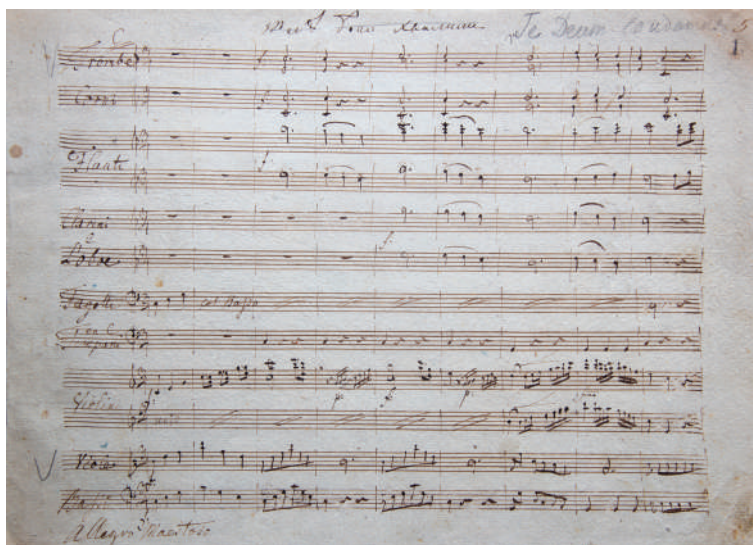
текстом (имеются сокращения, повторы фраз). Хоровая фактура отличается разнообразием и богатством полифонических приемов в развитой фактуре, обогащенной многочисленными имитациями. Оркестровка кантаты, традиционно для Бортнянского, опирается на струнную группу, в которой активно используются первые и вторые скрипки. В крайних частях кантаты партии альтов, виолончелей, контрабасов и фагота, согласно традиции XVIII века, объединены в одну группу, что является распространенной практикой эпохи генерал-баса. Стоит отметить большую роль группы духовых инструментов, их состав расширен по сравнению с партитурами двух предыдущих кантат: две флейты, два кларнета¹, два гобоя и два фагота; две трубы, две валторны, кроме того, в составе инструментов присутствуют литавры С и G. Акцент на медной и ударной группах — одно из средств создания торжественного парадного характера произведения, соответствующего его тематике.

Автограф произведения² (ил. 7) представляет собой партитуру ин-кватро (в одну четверть листа) альбомного формата. Нотные тетради голубой бумаги (36,6 × 25,7), ручной разлиновки, сшитые белыми нитками. Переплет картонный (37 × 26,7) с кожаными корешком и уголками, оклеен «мраморной» бумагой. В верхнем левом углу обложки прямоугольная наклейка «№ 40», на ней еще одна небольшая наклейка с номером «860» (современный номер КР РИИИ). Ниже, на кожаном корешке, со стороны обложки карандашом надпись: «В. 6.». В центре обложки желтая наклейка с текстом: «Тебе Бога хвалим | (с оркестром). Иже херувимы (для фор- | тепиан) Муз. Соч. Бортнянского.». На внутренней стороне обложки наклейка: «ПРИДВОРНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КАПЕЛЛИ. | Библиотекарь».

На переднем правом форзаце в верхнем левом углу штемпель: «Гос. Ак. Филармония Музык. музей. О. IV. № 639». Над штампом запись фиолетовыми чернилами: «Инв. № 860» (номер изменился при перемещении рукописи из музея Филармонии в КР ЛГИТМиК). В центре синими чернилами запись рукой Ученого архивариуса Музыкального музея Филармонии Л. П. Гусева: «автограф Бортнянского». Правее — такая же надпись карандашом. В правом верхнем углу простым карандашом цифры «252». Ниже карандашной записи штемпель: «Государственный Научно-исследовательский Институт Театра и Музыки. Историографический Кабинет. Инвент. № 10544». В левом нижнем углу штемпель: «Российский институт истории искусств Кабинет рукописей Фонд № 2. Опись № 1. Ед. хр. № 860».

¹ Партия кларнетов обозначена Бортнянским как *Clarinì* (записаны *in C*) — так назывались не только высокие трубы, но и кларнеты (*ит.* *Clarinò, -ni*). С выходом из употребления высокой трубы кларнет унаследовал ее название и роль. Впоследствии за кларнетом прочно закрепилось название *Clarinetto*, что является уменьшительным от *Clarinò* и переводится с итальянского — «маленькая труба». В настоящее время термином *Clarinò* называют средний регистр кларнета. См.: *Рогаль-Левицкий Д. Р.* Современный оркестр: В 4 т. Т. 1. М.: Музгиз, 1953. С. 338–339.

² КР РИИИ. Ф. № 2. Оп. № 1. Ед. хр. № 860.



Ил. 7. Д. С. Бортнянский. Кантата «Тебе Бога хвалим».
РИИИ. Первая страница партитуры

Переplet партитуры сделан в Придворной певческой капелле не ранее 1830 года, о чем свидетельствует водяной знак, находящийся на форзацах. На переднем форзаце слева и справа одинаковые филигранные «1830.», на заднем одинаковые «Е: Б: Ф:»¹, вержеры вертикальные, понтюзо горизонтальные.

На «Te Deum» нумерация штемпельная, на «Херувимской» из этого же рукописного конволюта — карандашная. В рукописи использована 12-строчная нотная бумага. В партитуре 16 листов (л. 16 — пустой). Всего три тетради. В левом верхнем углу второй и третьей тетради стоят номера 2 и 3. Первые две тетради состоят из двух продольных листов (при сгибе 4 листа), в 3-й тетради три продольных листа (при сгибе 6 листов). Рукопись написана на бумаге, имеющей так называемую «белую дату»² (то есть дату в виде просматриваемого водяного знака — «1812»). На листах 1, 6–7 филигранные с «белой» датой «1812» и литерами «Я Б М Я»³. Вержеры горизонтальные, понтюзо вертикальные. В партитуре «Te Deum» карандашом по десяткам проставлены номера тактов.

¹ «Е: Б: Ф:» — Елизаветинская бумажная фабрика. См. сноску 5 на с. 55.

² «Белой» называется дата, которая присутствует в самом маркировочном знаке и указывает на время изготовления бумаги. В России такие филигранные получили распространение в XVIII—XIX веках.

³ Ярославская большая мануфактура Яковлева. См.: Клепиков С. А. Филигранные и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII—XVIII веков. С. 70. № 735—739.

Лист 1. Часть I. Allegro Maestoso; C-dur; 3/4. Заглавие чернилами: «Тебе Бога хвалим» зачеркнуто карандашом и справа от него карандашная запись — «Te Deum laudamus» — рука не Бортнянского. В правом верхнем углу зафиксирован номер «58»¹. Темпы во всех частях кантаты проставлены внизу листа, под партией Bassi. Последовательность расположения инструментов в партитуре соответствует так называемой «французской»² системе: сверху вниз (сохраняем авторскую запись) — C Trombe; Corni; Flauti на двух строчках; Clarini e Oboe на двух строчках; Fagotti; en C Timpani; Violini на двух строчках; Viole; Bassi.

Кантата открывается небольшим двухтактным вступлением оркестра фанфарного характера, звучащим октавами по звукам развернутого тонического трезвучия. На последней восьмой доле второго такта вступает первый хор со словами «Тебе Бога хвалим», ему вторит другой хор. Основная нагрузка в оркестровке этой части лежит на струнной группе. Духовые группы поддерживают переключки хоров.

В автографе кантаты записана только партия оркестра. Хоровая партитура отсутствует³, так же как и в автографе кантаты «Господи, силою Твоею». Слова хора надписаны карандашом в наиболее важных местах, в виде реплик.

Лист 2 об. Такт 1. Карандашом отмечены слова хора: «Тебе вси ангели, тебе небеса».

Начиная с листа 6 авторская динамика исправлена карандашом, вероятно, той же рукой, которой была сделана запись «Te Deum laudamus» справа от заглавия «Тебе Бога хвалим».

Лист 8. Такт 8. Перед фермой на паузе карандашом надписаны слова хора: «Отчей».

Лист 9. Много карандашной правки нот. В правом нижнем углу на полях чернилами рукой Бортнянского стоит ремарка «*adagio tacet*».

Лист 9 об. Часть II. Adagio; F-dur; C. (Слова хора: «Тебе убо просим».) Контрастная, медленная часть. Оркестровка записана неизвестной рукой. В левом верхнем углу имеется карандашом надпись: «Из-за такта начиная хор». Вместо «Oboe e Clarini» партии обозначены «Clarineti in C, Oboe». Основную роль в оркестре играет духовой секстет: валторны, клар-

¹ Номер проставлен рукой Бортнянского, относится к его домашнему собранию.

² На смену так называемой «итальянской» системе расположения оркестровых партий пришла «французская». По ее условиям расположение инструментов было иным: флейты, кларнеты, валторны, трубы, литавры, первые и вторые скрипки, альты, партии виолончелей и контрабасов.

³ Отсутствие хоровой партитуры в исследуемом первоисточнике компенсируется наличием в фондах КР РИИИ первого издания печатной хоровой партитуры одноименной «Хвалебной песни»: Ф. 2. Оп. 1. № 828. Тебе Бога хвалим для двух хоров. Книга вторая, состоящая из девяти номеров для двух хоров. Печатано в Литографии Петра Резелиуса. 1835. № II. Л. 46–60.

неты, гобой и фаготы. Из 16 тактов струнные играют только в пяти. Трубы, флейты и литавры паузируют. Динамика проставлена графически < > карандашом. В 10-м такте оркестр умолкает и «передает слово» солистам первого хора — альту, тенору и двум басам. Такты 10—11. Стих 20. «Их же честною». Это единственный эпизод *solo* в кантате. В конце карандашная приписка: «*riten*».

Лист 10. Часть III. Финал кантаты. Allegro; F-dur; 3/4. (Слова хора: «Сподоби со святыми Твоими».) Заглавие «Господи, силою Твоею», обозначенное карандашом, зачеркнуто. Внизу страницы во втором такте так же карандашом надписаны слова хора: «Сподоби со святыми», «Вечной славе». Третья часть представляет собой яркий, быстрый, завершающийся стреттой финал. Оркестровка этой части кантаты опирается на струнную группу. В начале, следуя за переключками хоров, «переговариваются» и отдельные группы духовых инструментов. В стретте финала оркестровое *tutti* создает единую плотную фактуру звучания (лист 11 об. 8-й такт. Слова хора: «На Тя, Господи, уповахом»).

Лист 11. В конце справа стоит карандашная пометка: «*piu lento*». На обороте листа в четвертом такте так же карандашом стоит: «*a tempo*». Произведение заканчивается на обороте листа 13. Далее, на листах 14—15, записана «Херувимская», которая, как мы уже упоминали в начале статьи, к разделу «Духовных сочинений с оркестром» в «Реестре» была отнесена ошибочно.

В современной оркестровой библиотеке Певческой капеллы Санкт-Петербурга сохранились копия партитуры¹ «Te Deum» Бортнянского и оркестровые голоса, по которым эта кантата исполнялась в сентябре 1901 года на 150-летнем юбилее композитора. На полях партии Flaute I осталась карандашная пометка об этом событии. Можно предположить, что по этим голосам кантата исполнялась и в 1872 году на концерте в зале Дворянского собрания под управлением Э. Ф. Направника. Оркестровые голоса были расписаны в разные годы. На самых старых присутствует печать в виде двуглавого орла (ил. 8) и текст: «Придв. Певч. Капелль». В этих голосах средняя часть либо вписана карандашом или чернилами в свободном месте, либо вклеен фрагмент нотного листа с музыкой средней части. В копии партитуры, находящейся в настоящее время в Капелле, средняя часть записана *a cappella*. Аналогичный средний раздел существует в кантате Бортнянского «Да воскреснет Бог». Отсутствие оркестровки средней части в копии партитуры и в оркестровых голосах кантаты «Тебе Бога хвалим», несомненно, означает более позднее ее происхождение.

¹ Выражаю огромную признательность руководителю Певческой капеллы В. А. Чернушенко за возможность ознакомления с партитурой.



*Ил. 8. Оркестровые голоса кантаты «Тебе Бога хвалим».
Фрагмент. Печать ППК. Певческая капелла
Санкт-Петербурга*

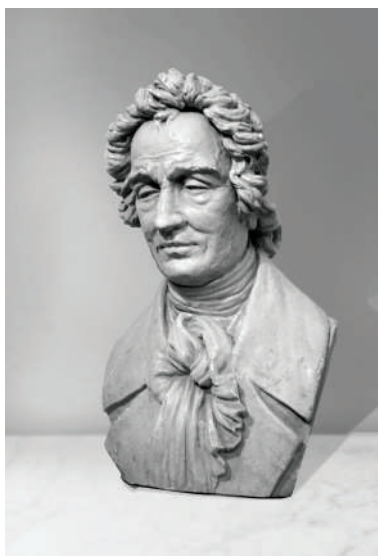
Исполнения кантат

Кантата «Тебе Бога хвалим», вероятно, впервые прозвучала в 1814 году в заключении «инвалидного концерта»¹ «4го Апреля, в Зале Филармонического Общества, Придворными Певчими и Музыкантами (Придворного Русского оркестра. — А. Ч.) в пользу раненых на войне соотечественников»². Концерт был дан после получения известия о взятии русскими войсками Парижа 19 (31) марта 1814 года. Возможно, именно для этого концерта и была написана оркестровая версия хвалебной песни.

30 марта 1872 года кантата «Тебе Бога хвалим» прозвучала в финале концерта Санкт-Петербургского филармонического общества «в пользу своих вдов и сирот... с участием... хора Гг. певчих ИМПЕРАТОРСКОЙ Придворной капеллы», прошедшего в зале Дворянского собрания. «Te Deum laudamus Д. Боршнянского на два хора с оркестром исполнят Гг. ПЕВЧИЕ и ОРКЕСТР.

¹ «Инвалидные концерты» — благотворительные праздники искусства, проводившиеся в Петербурге в период с 1813 по 1917 год. Сборы от них направлялись в пользу получивших ранения военнослужащих. Первые концерты начали проводиться сразу после окончания войны с Наполеоном и стали неотъемлемой частью культурной жизни столицы Российской империи. См.: Михайлов А. А. Инвалидные концерты в Петербурге: Рецензии и отзывы // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. Т. 13. XIX век. 1801—1861 / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 199—221.

² Русский инвалид. 1814. Суббота. 4 апр. № 27. С. 196.



Ил. 9. А. Л. Обер. Бюст Д. С. Бортнянского. 1889. Фото С. В. Чуклиновой

Хоры под управлением г. А. И. Рожнова. — Оркестр под управл. капельмейстера г. Э. Ф. Направника»¹.

28 сентября 1901 года кантаты «Господи, силою Твоею» и «Тебе Бога хвалим» были исполнены в финале концерта в зале Придворной певческой капеллы в память 150-летнего юбилея со дня рождения Д. С. Бортнянского. Исполнители: Хор придворных певчих, оркестр учеников Инструментального класса ППК².

В прессе сохранились отзывы об этом концерте:

«В придворной певческой капелле состоялось торжественное музыкальное собрание, посвященное памяти Д. С. Бортнянского. Перед эстрадой большого великолепного зала капеллы, весь в зелени, стоял бюст Бортнянского (ил. 9), на двух столах были разложены сохранившиеся автографы композитора. Особенный интерес представляют автографы его опер: „Alcide“, написанной в 1776 г. в Венеции, „Квинт Фабий“ (1776 г.), „Le Faucon“ (1786), „Le fils rival“ (1787), автографы концерта „Господи, силою Твоею возвеселится царь“, „Тебе Бога хвалим“, „Ave Maria“, собрание фортепианных пьес и др.

¹ КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. № 501. Афиши и программы постановок в Мариинском театре и концертов под управлением Э. Ф. Направника. Т. 3. 1871—1875. Л. 25. Судя по названию в афише, кантата исполнялась с латинским текстом, это подтверждают заглавия на латинском в оркестровых голосах и второй (латинский) текст в партитуре, которые хранятся в настоящее время в Капелле.

² РГИА. Ф. 499. Оп. 1. № 1923. Дело по ППК о праздновании 150-летия со дня рождения Д. С. Бортнянского. 1901. Л. 2, 4 об., 19.

Небезынтересно также сохранившееся „дело по придворной капелле о принятии разных досок и разных сочинений, купленных по Высочайшему соизволению у наследников Бортнянского, мая 1827 года“. <...> Хором управлял старший регент С. А. Смирнов, оркестром — г. Владимиров»¹.

«Певческая капелла устроила вчера музыкальное собрание в память 150-летия, протекшего со дня рождения знаменитого композитора духовной музыки Д. С. Бортнянского. <...> Самое собрание было интересно и носило задушевный хороший характер. Впереди эстрады стояли два стола с рукописями к сожалению немногих сочинений Бортнянского, имеющихся в капелле, и вообще материалами о нем, найденными в ее архиве. Посредине эстрады в сени тропических растений помещался ярко освещенный бюст композитора. За ним разместился хор капеллы, а в глубине эстрады помещался оркестр учеников ее инструментального класса. Этот оркестр понадобился с совсем новой для них стороны. <...>

Во втором [отделении] мы впервые слышали... два его известных концерта: „Господи, силою Твоею“ и „Тебе, Бога хвалим“, но с оркестровым сопровождением. При каких обстоятельствах и в каких случаях могли исполняться эти вокальные концерты в подобном виде — нельзя представить себе. С оркестровым сопровождением эти концерты, если не обращать внимания на их слова, производят впечатление чисто светских кантат. <...> Удивительно, что до сих пор никто в капелле не подумал представить его так. Инструментовка его не представляет ничего особенного, но в известные моменты придает сочинению особую пышность и пожалуй даже полноту. Недаром Екатерина II жалела, что нельзя исполнять духовных сочинений Сарти в церквах вследствие их инструментального сопровождения. <...> Исполнением дирижировал г. Смирнов»².

После долгого перерыва кантаты «Да воскреснет Бог» и «Тебе Бога хвалим» были исполнены 24 декабря 1976 года в зале Ленинградской академической капеллы имени М. И. Глинки во втором отделении концерта, посвященного 225-летию Бортнянского. Исполнители: Академическая капелла имени М. И. Глинки; Сводный хор дирижеров Ленинграда; Ансамбль старинной музыки, художественный руководитель Владимир Федотов. Дирижер — Владислав Чернушенко³.

17 июня 1988 года кантата «Тебе Бога хвалим» звучала в концерте, прошедшем в зале Ленинградской академической капеллы имени М. И. Глинки. Исполнители: Хор Ленинградской академической капеллы имени М. И. Глин-

¹ Чествование памяти Д. С. Бортнянского // Россия. 1901. 30 сент. № 872.

² Новое время. 1901. 30 сент. № 9186.

³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 77. Оп. 2 (часть 5). Д. 729. (Программа данного концерта). Л. 33–33 об. Благодарю П. Ю. Трубинова за предоставление копий архивных документов. См. статью: После долгого перерыва // Ленинградская правда. 1976. 26 дек. С. 4.

ки; Симфонический оркестр Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Дирижер Владислав Чернушенко. Данное исполнение записано и выпущено на пластинке¹.

11 декабря 1991 года кантата «Тебе Бога хвалим» исполнялась в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии камерным хором «Лик» (художественный руководитель Александр Гайваронский) и Петербургским государственным камерным оркестром под управлением Юрия Николенко.

15 июня 2001 года все три кантаты («Да воскреснет Бог», «Господи, си-лою», «Тебе Бога хвалим») прозвучали на концерте фестиваля «Невские хоровые ассамблеи — 2001», посвященном 250-летию со дня рождения Дмитрия Степановича Бортнянского, в Эрмитажном театре в исполнении хора и оркестра Академической капеллы под управлением В. А. Чернушенко.

1 октября 2005 года кантату «Тебе Бога хвалим» исполнили на торжественном открытии концертного зала Капеллы после реставрации. Хор мальчиков, хор и оркестр Капеллы. Дирижер — Владислав Чернушенко².

24 мая 2010 года кантата «Тебе Бога хвалим» прозвучала в Кремлевском дворце съездов в Москве. В исполнении приняли участие Государственный академический русский хор имени А. В. Свешникова, Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга, хор и оркестр Большого театра. Дирижер — Владислав Чернушенко.

16 апреля 2015 года кантата «Да воскреснет Бог» была исполнена в Тамбовской филармонии. Тамбовский камерный хор имени С. В. Рахманинова, художественный руководитель Владимир Козляков. Тамбовский симфонический оркестр. Дирижер — Михаил Леонтьев.

В 2010 году А. В. Лебедева-Емелина внесла кантату «Тебе Бога хвалим» в каталог «Оратории и кантаты, приветственные хоры, торжественные песни и другие кантатные жанры в России второй половины XVIII — начала XIX века»³.

В реконструированном виде нотный текст кантаты «Тебе Бога хвалим» приводится в приложении к кандидатской диссертации А. В. Лебедевой-Емелиной⁴.

¹ LP: К 1000-летию крещения Руси: Праздничный концерт в зале Ленинградской академической капеллы им. М. И. Глинки 17 июня 1988 года.

² Программа концерта: http://kapellanin.ru/misc/concerts/2005/2005-10-01_capella/. Фото: <http://kapellanin.ru/photo775>.

³ *Лебедева-Емелина А. В.* Хоровая культура России екатерининской эпохи. М.: Композитор, 2010. С. 173.

⁴ *Лебедева-Емелина А. В.* Русская хоровая культура второй половины XVIII века. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ГИИ. М., 1993. Т. VII: Нотное приложение (партитура «Тебе Бога хвалим»).

Заключение

К сожалению, из 12 произведений, заявленных в реестре, сохранились только четыре сочинения: три кантаты и ошибочно вписанное в этот раздел переложение для голоса и фортепиано Херувимской № 5. Существует еще одна кантата: «Все языцы восплещите руками», оркестровая версия которой приписывается Бортнянскому. Подтверждение авторства — вопрос времени. Партитуры этого сочинения хранятся в ЦМБ¹ и НИОР СПбГК².

Существует также переделка в кантату концерта «Слава в вышних Богу», сделанная в 1828 году неизвестным крепостным музыкантом князей Бярятинских — Дрыгиным³. Однако при детальном изучении данной партитуры московским исследователем русской музыки XVIII века П. Г. Сербиным выяснилось, что в основе кантаты лежит музыка С. А. Дегтярева, а не Д. С. Бортнянского, и указание на его авторство — ошибочно.

А. В. Лебедева-Емелина в каталоге «Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765—1825)»⁴ указывает на исполнение кантаты «Воспойте, людие, боголепно в Сионе» в Иркутске: «Хор казацкий... пел весьма искусно и прекрасно исполнял концерты Бортнянского, особенно известную ораторию „Воспойте, людие, благолепу песнь в Сионе“»⁵. Стоит отметить, что в описываемый период (1814 год) в Иркутске, по словам автора воспоминаний И. Т. Калашникова, был лишь «оркестр гарнизонного полка, игравший только марши и танцы», а симфонического не было; соответственно, ораторией условно назван двухорный духовный концерт Бортнянского, а не кантата с полноценным оркестром.

Надеюсь, что эта статья, вместе с реконструированными партитурами, найдет отклик в кругах музыковедов и станет важной информативной частью собрания наследия одного из выдающихся композиторов России.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

КФЖ — Камер-фурьерский церемониальный журнал.

¹ ЦМБ. Шифр: III—Б. 836, 5 о.В.Я.

² НИОР НМБ СПбГК. № 4576. «Все языцы восплещите руками | из 46го псалма. Музыка Бортнянского». Для хора и оркестра. Партитура, 8 листов. Рукопись происходит из библиотеки Русского музыкального общества (Шкаф № 14. Полка № 2. № 71. См. наклейку супер-экслибрис на титуле партитуры).

³ РГБ ОР. Ф. 19 (Бярятинские, князья), папка 11, № 6. «Слава в вышних Богу | и на земли мир | в человецех благоволение. | Рождеству Христову | Духовный концерт | сочинение | Г.на Бортнянского. | Положено на музыку. | Дрыгиным. | 1828го года декабря 25 дня». Партитура для хора и оркестра.

⁴ Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765—1825)... С. 83.

⁵ Записки иркутского жителя (И. Т. Калашникова). Сообщ. Б. Л. Модзалевский // Русская старина. СПб., 1905. Т. 123. Кн. 7—8. С. 217.

НИОР НМБ СПбГК — Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории.

ППК — Придворная певческая капелла.

РГБ ОР — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

РНММ — Российский национальный музей музыки.

ЦГАЛИ СПб. — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

ЦМБ — Центральная музыкальная библиотека.

ПЕЧАТНЫЕ НОТНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

1. *Бортнянский Д. С.* Духовные концерты на четыре голоса, сочиненные и вновь исправленные Дмитрием Бортнянским. [Партитура]. В Санкт-Петербурге, 1815–1818. Гравер Василий Пядышев.
2. *Бортнянский Д. С.* Тебе Бога хвалим для двух хоров. Книга вторая, состоящая из девяти номеров для двух хоров. Печатано в Литографии Петра Резелиуса, 1835. № II. Л. 46–60.
3. *Бортнянский Д. С.* 35 духовных концертов на 4 голоса: В 2 т. / Подгот. текста и аналитическая статья Л. Григорьева. М.: Композитор, 2003. Т. 1. — 188 с.; Т. 2. — 360 с.
4. *Bortniansky Dmitry*: 35 Geistliche Konzerte für Chor, für gemischten Chor a cappella, Herausgegeben von Marika C. Kuzma, Urtext, Partitur. Carus International, 2016. 415 p.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 571 с.
2. Записки иркутского жителя (И. Т. Калашникова). Сообщ. Б. Л. Модзалевский // Русская старина. СПб., 1905. Т. 123. Кн. 7–8. С. 187–251, 384–409, 609–646.
3. История полифонии: В 7 вып. Вып. 5: Полифония М. Березовского, Д. Бортнянского и других композиторов второй половины XVIII — начала XIX века / В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1987. 316 с.
4. *Келдыш Ю. В. Д. С. Бортнянский* // История русской музыки: В 10 т. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 161–194.
5. *Клепиков С. А.* Филигранные и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XVIII веков. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1959. 306 с.
6. *Лебедев С., Поспелова Р.* Musica Latina. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2015. 256 с.
7. *Лебедева-Емелина А. В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825): Каталог произведений. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 656 с.
8. *Лебедева-Емелина А. В.* Русская хоровая культура второй половины XVIII века. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ГИИ. М., 1993. Т. VII: Нотное приложение.
9. *Лебедева-Емелина А. В.* Хоровая культура России екатерининской эпохи. М.: Композитор, 2010. 304 с.
10. *Михайлов А. А.* Инвалидные концерты в Петербурге: Рецензии и отзывы // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. Т. 13. XIX век. 1801–1861 / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 199–221.
11. Наши деятели. Галерея замечательных людей России в портретах и биографиях. Т. V. СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1879. 158 с.

12. Николаев В. Водяные знаки Османской империи. Водяные знаки на бумаге средневековых документов болгарских книгохранилищ. Т. I. София: Болгарская академия наук, 1954. 640 с.
13. Новое время. 1901. 30 сент. № 9186.
14. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание второе. Т. XXVIII. Отделение 1. 1853. От № 26905—27827. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1854. 705 с.
15. После долгого перерыва // Ленинградская правда. 1976. 26 дек. С. 4.
16. Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского: Сводный каталог / Отв. сост. Н. А. Рыжкова. СПб.: РНБ, 2001. 96 с.
17. *Роговь-Левитский Д. Р.* Современный оркестр: В 4 т. Т. 1. М.: Музгиз, 1953. 481 с.
18. Русский инвалид. 1814. Суббота. 4 апр. № 27. С. 196.
19. *Рыцарева М. Г.* Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2015. 392 с.
20. *Трубенко Е. А.* «Тебе Бога хвалим» — аналог Te Deum в русской православной церкви. URL: <http://econfgae.ru/pdf/2013/10/2772.pdf> (дата обращения: 12 февраля 2022).
21. *Трубенко Е. А.* Те Деум: основные жанровые модели. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РАМ им. Гнесиных. М., 2016. 373 с.
22. *Финдейзен Н. Ф.* Дневники. 1892—1901 / Вступ. статья, расшифровка рукописей, исследование, коммент., подгот. к публикации М. Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 428 с.
23. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: В 2 т. Т. 2: С начала до конца XVIII века. М.; Л.: Музсектор, 1929. 376 с.
24. *Финдейзен Н. Ф.* Чествование памяти Бортнянского Придворной Певческой капеллой // Русская музыкальная газета. 1901. 7 окт. № 40. Стб. 967.
25. Чествование памяти Д. С. Бортнянского // Россия. 1901. 30 сент. № 872.
26. *Щербакова М. Н.* Неизвестный русский композитор // Советская музыка. 1987. Август. С. 104—107.
27. *Uchastkina Z. V.* A history of Russian hand paper-mills and their watermarks. Monumenta hartae paperaeae historiam illustranta. Hilversum, Holland: Paper Publications Society, 1962. 297 p.

Аннотация

В статье рассказывается о необычном жанре — духовном концерте-кантате с оркестровым сопровождением, получившем распространение в России конца XVIII — начала XIX века и нашедшем отражение в творчестве выдающегося русского композитора Д. С. Бортнянского. Предложены датировки кантат, представлены архивные данные и указано на ошибочное авторство подобных сочинений.

Abstract

This article considers an unusual genre, namely a type of spiritual concerto-cantata with orchestral accompaniment which became widespread in Russia during the late 18th and early 19th centuries. Chief among those writing in this genre was the prominent Russian composer Dmitri Bortniansky. The article considers archival data, suggests a potential chronology for the cantatas, and discusses issues of erroneous authorship.

- ✓ *Ключевые слова:* Д. С. Бортнянский, Придворная певческая капелла, Духовная кантата с оркестром, Духовный концерт, Роговой оркестр, Духовный концерт № 34, «Да воскреснет Бог, и расточатся врази Его», Духовный концерт № 3, «Господи, силою Твоею возвеселится Царь», «Тебе Бога хвалим».
- ✓ *Keywords:* Dmitry Bortniansky, Saint Peterburg Court Chapel, Spiritual cantata with orchestra, The Horn Orchestra, Concerto-Cantata No. 34, *Da voskresnet Bog, i rastochatsja vrazi Jego* (Let God arise let his enemies be scattered), Concerto-Cantata No. 3, *Gospodi, siloju Tvoeju vozveselitsja Tsar'* (The king shall rejoice in thy strength, O Lord), *Tebe Boga khvalim* (We Praise Thee, O God; Te Deum).

УДК
78.071.1

Альбом М. И. Глинки из собрания Российской национальной библиотеки: о сюжетах частной музыкальной жизни

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

OGARKOVA NATALIA A.
*Doctor of Musicology, Leading Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: natalia.ogarkova@gmail.com

Альбомы конца XVIII — первой половины XIX века — тема весьма исследованная в историко-культурном, теоретическом, текстологическом, источниковедческом аспектах. Специального внимания удостоены литературные альбомы: они составляют достаточно обширный пласт рукописного материала указанного времени и давно стали объектом филологических штудий¹. Музыкальные альбомы с нотными текстами, нередко дополненные литературными, изобразительными источниками (рисунками, акварелями, портретами), альбомы с карикатурами, объектами которых становились музыканты и композиторы, также попадали в фокус аналитики. Так, в работах Г. Е. Лунева атрибутирован и представлен в историко-культурном аспекте альбом А. С. Даргомыжского². Тот же альбом с полной атрибуцией автографных

¹ См.: *Алексеев М. П.* Из истории русских рукописных собраний // Неизданные письма иностранных писателей XVIII—XIX веков из ленинградских рукописных собраний / Ред. М. П. Алексеев. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. С. 7—122; *Вацуро В. Э.* Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома: 1750—1840-е годы // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год / Ред. К. Д. Муратова. Л.: Наука, 1979. С. 3—56; *Петина Л. И.* Структурные особенности альбома Пушкинской эпохи // Проблемы типологии русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение / Отв. ред. И. А. Чернов. Тарту: ТГУ, 1985. С. 21—36.

² *Лунёва Г. Е.* Салон А. С. Даргомыжского как культурный центр. Дис. ... магистра искусств и гуманитарных наук / СПбГУ. СПб., 2009. 98 с.; *Лунева Г. Е.* «Музыкальные собрания» в доме А. С. Даргомыжского // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. 12: XIX век: Страницы биографии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. С. 321—341.

записей — результат работы Л. А. Миллер и В. А. Сомова¹. Л. А. Миллер и Т. З. Сквирская ввели в научный обиход альбом карикатур Н. А. Степанова на М. И. Глинку из собрания Санкт-Петербургской государственной консерватории². В работе Н. В. Рамазановой и Е. А. Пережогойной рассматривается альбом карикатур Н. А. Степанова на Глинку из собрания Отдела рукописей Российской национальной библиотеки³. Но многие музыкальные альбомы по-прежнему нуждаются в дальнейших исследованиях. Среди них — альбом М. И. Глинки из собрания Рукописного отдела Российской национальной библиотеки⁴, которому и посвящена данная статья.

Литературные, нотные записи, рисунки как владельца альбома, так и его гостей были понятны особому кругу посвященных, сообществу друзей, хранивших секреты своей переписки, и вряд ли были доступны для посторонних читателей. Поэтому, беря в руки альбом и погружаясь в процесс его чтения, необходимо задать некий общий вектор в системе расшифровки записей, их интерпретации и типологизации.

Проблема типологизации альбомов вполне исследована на материале литературных альбомов. Так, в упоминавшейся статье М. П. Алексеева «Из истории русских рукописных собраний» предлагается типологизация альбомной рукописной литературы: «мужские» и «женские» альбомы, «семейные» — личные, домашние, «светские» — парадные, салонные, «профессиональные», альбомы-собрания автографов. Различные типы литературных альбомов — «парадные», «светские», «семейно-кружковые», «женские», «мужские» («пансионские и лицейские»), «профессиональные» представлены в статье В. Э. Вацура «Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома: 1750—1840-е годы».

В работе Л. И. Петиной «Структурные особенности альбома пушкинской эпохи» со ссылками на статьи М. П. Алексеева и В. Э. Вацура выделяются: «альбом-собрание автографов, альбом собрание текстов <...> „литературно-бытовой альбом“ или альбом в собственном смысле слова»⁵. Типологизация литературных альбомов в историографическом аспекте рассматривается в

¹ Миллер Л. А., Сомов В. А. Альбом А. С. Даргомыжского из собрания Пушкинского Дома // Даргомыжский. Вагнер. Верди: Великие современники / Сост., отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2014. С. 71—129.

² Миллер Л. А., Сквирская Т. З. М. И. Глинка. Альбом карикатур Н. А. Степанова. Исследовательский очерк. Приложение к факсимиле. СПб.: Селеста, 2005. 44 с.

³ [Рамазанова Н. А., Пережогойна Е. А.]. Михаил Иванович Глинка глазами современника. Альбом рисунков Н. А. Степанова из собрания Российской национальной библиотеки / Предисл., коммент. к рисункам и указатель Н. В. Рамазановой и Е. А. Пережогойной. СПб.: РНБ, 2005. 162 с.

⁴ ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 94. 1838, 1852, 1853 / 54?, 1855, 1856 годы.

⁵ Петина Л. И. Структурные особенности альбома Пушкинской эпохи.

статье А. В. Петровой «Изучение рукописных альбомов в отечественной науке (XIX — начало XXI века)»¹.

В книге А. В. Корниловой «Мир альбомного рисунка: Русская альбомная графика конца XVIII — первой половины XIX века» предметом анализа становится изобразительный альбомный материал (рисунки, наброски, акварели, портреты и др.), нередко с автографами известных художников; также представлена их типология².

Приведу краткие аналитические этюды, где внимание с разной степенью подробности акцентируется на типологии альбомов музыкального толка.

К наиболее характерным типам альбомов с музыкальным материалом относятся следующие: *литературно-музыкальный альбом*, *альбом-собрание нотных текстов (альбом-сборник)*, *альбом-коллекция нотных автографов*, *музыкальный артистический альбом*, *театральный альбом*. Каждый из данных альбомов может быть дополнен живописно-изобразительными материалами (рисунками, портретами, акварелями и др.). Еще один тип альбома — *музыкальный альбом-иллюстрация* — основан исключительно на изобразительном материале (карикатуры, шаржи, рисунки, портреты), фиксирующем характеры и события жизни музыкантов.

Литературно-музыкальный альбом сформировался в конце XVIII века, а его расцвет пришелся на Пушкинскую эпоху. Альбомные записи могут принадлежать как владельцу, так и другим лицам. Основная часть текстов — область литературы. Но встречаются в альбомах данного типа фрагменты мелодий, романсов, инструментальных пьес (иногда произведения записывались полностью), являвшиеся для владельца альбома способом выражения личных переживаний, воспоминаний, особым, интимным каналом общения с адресатами³.

Альбом-собрание нотных текстов (альбом-сборник) возник в русле традиции рукописных собраний, уходящей в XVIII век. На альбомные страницы попадали переписанные с печатных или рукописных источников наиболее известные и любимые хозяевами альбомов музыкальные произведения, предназначенные для домашнего музицирования. Нотными альбомами-сборниками активно пользовались: записанное игралось и пелось для близких друзей, гостей и в уединении для собственной души. Записи в данном альбоме не всегда отличались особой аккуратностью, в них вносились разного рода исправления, поправки и др. Кроме того, альбом-сборник мог включать нотные тексты, записанные не только владельцем / владелицей альбома, но и иными лица-

¹ Петрова А. В. Изучение рукописных альбомов в отечественной науке (XIX — начало XXI века) // Библиотекосведение. 2020. Т. 69. № 3. С. 271–280.

² Корнилова А. В. Мир альбомного рисунка: Русская альбомная графика конца XVIII — первой половины XIX века. Л.: Искусство, 1990. 288 с.

³ См. альбом Е. Е. Керн: РО ИРЛИ. Ф. 296. № 4408. 1835–1849 годы.

ми. Подобные нотные сборники — это домашние альбомы, отражавшие сферу чувств, личных переживаний тех или иных событий жизни хозяев альбомов¹.

Среди альбомов-сборников фигурируют *парадные нотные альбомы* с каллиграфическими копиями популярных или чем-то памятных владельцам музыкальных произведений. Парадный альбом использовался как красивая, модная вещь, способная оживить интерьер, изготавливался на показ посетителям дома, салона. Он мог быть дополнен изобразительными материалами — портретами композиторов, рисунками, акварелями и др.²

Альбом-коллекция нотных автографов — это светский альбом, отражавший круг внешних культурных связей его владельца. В подобных альбомах представлены в основном добытые хозяевами альбомов автографы знаменитостей — композиторов, певцов, исполнителей³.

Музыкальный артистический альбом включает нотные автографы как владельца альбома, так и других лиц, а также литературные (стихотворения, фрагменты прозы) и изобразительные (портреты, рисунки, карикатуры, пейзажи и др.) материалы⁴.

Музыкальный альбом-иллюстрация составлен из фрагментов изобразительного толка (рисунков, шаржей, карикатур, портретов, пейзажей, натюрмортов, фотографий и др.). Яркий образец подобного альбома, принадлежавший М. И. Глинке, исследован и опубликован благодаря инициативе Н. В. Рамазановой⁵. В альбоме собраны разнообразные карикатуры на Глинку (51 акварель), выполненные Н. А. Степановым⁶. Альбом был

¹ См. альбом императрицы Елизаветы Алексеевны, супруги императора Александра I: КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 16. Конец XVIII — начало XIX в. (Нотный текст альбома и исследование см.: *Огаркова Н. А.* Музыкальный мир императрицы Елизаветы Алексеевны. Альбомные этюды Александровской эпохи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2021. 268 с.); П. А. Бартенева, фрейлины императрицы Александры Федоровны, супруги императора Николая I: ОР РНБ. Ф. 48. Архив П. А. Бартенева. Ед. хр. 1. 1831 год; Ед. хр. 2. 1834 год.

² См. альбомы графини А. Ржевусской: ОР РНБ. Ф. 550. Франц. QXII.550. 1-я треть XIX века; императриц Елизаветы Алексеевны: КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 139. Начало XIX века; и Александры Федоровны: РО ИРЛИ. Р. 1. Оп. 42. № 64. 1854 год.

³ См. альбомы Н. А. Бартенева, фрейлины императрицы Александры Федоровны, сестры П. А. Бартенева: ОР РНБ. Ф. 48. Архив П. А. Бартенева. Ед. хр. 4. 1842—1867 годы; А. С. Даргомыжского: РО ИРЛИ. № 10046. 1841—1858 годы.

⁴ По классификации В. Э. Вацуро подобный альбом фигурирует под рубрикой профессиональный, артистический альбом (*Вацуро В. Э.* Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома... С. 39). См. альбомы С. А. Зыбиной: РО ИРЛИ. Р. 1. Оп. 42. № 10. 1838—1860 годы; М. И. Глинки: ОР РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка. Ед. хр. 94. 1838, 1852, 1853 / 54?, 1855, 1856 годы; Б. А. Фитингофа-Шеля: ОР РНБ. Ф. 817. Б. А. Фитингоф-Шель. Ед. хр. 1. 1823—1899 годы.

⁵ ОР РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка. Ед. хр. 189; [*Рамазанова Н. А., Пережогина Е. А.*] Михаил Иванович Глинка глазами современника...

⁶ *Степанов Николай Александрович* (21 апреля 1807, Калуга — 23 ноября 1877, Москва) — художник-карикатурист, муж С. С. Степановой (урожд. Даргомыжской, 1815 — 4 июля 1882), сестры А. С. Даргомыжского.

заказан Степанову В. П. Энгельгардтом, впоследствии подарившим его в Публичную библиотеку (ОР РНБ). Надписи и подписи в альбоме принадлежат Степанову, некоторые фамилии под изображениями подписаны Энгельгардтом. Альбом снабжен содержательными и яркими комментариями публикаторов альбома. Аналогичный альбом с карикатурами Степанова — в центре которых Глинка — опубликован факсимиле Л. А. Миллер и Т. З. Сквирской¹.

Также к этому типу альбомов относится роскошно оформленный альбом Глинка, в кожаном переплете, с бумагой золотого тиснения². В альбоме представлены рисунки, портреты, пейзажи, фрагмент литературного текста В. А. Жуковского (?) «Две были», карикатуры Степанова, объекты которых — как отдельные персоны, так и групповые ситуации (собрания, музыкальные вечера, сцены музицирования и др.). Среди фигурантов альбома: С. С. Артемовский (Гулак-Артемовский), И. А. Бартоломей, В. Г. Бенедиктов, А. К. Бернет-Жуковский, князь М. Д. Волконский, Глинка, князь А. Ф. Голицын-Прозоровский, А. С. Даргомыжский, братья П. В. и Н. В. Кукольники, С. А. Соболевский, певцы А. П. Лоди, П. М. Михайлов-Остроумов и др. Альбом отражает атмосферу вечеров, дружеского общения в 1840-е годы в кружке братьев Кукольников.

Театральный альбом — особый вид авторского альбома, где его создатель в разных формах фиксировал рождение идей и замыслов своих произведений³. К подобным альбомам Е. Н. Пенская относит альбом М. А. Булгакова. «Театральный альбом Булгакова — это и архив, коллекция газетно-журнальных вырезок — рецензий, это и бытовые зарисовки, рисунки, записки, это и лаборатория, в которой апробировались принципиальные для Булгакова, и шире — культуры XX века — новые художественные формы, это и дневник, фиксирующий мелкие и важные для Булгакова события 1920—1930-х годов. Причем все эти элементы существуют не раздельно, а в ансамбле⁴. Соглашусь с Е. Н. Пенской в том, что каркас подобного альбома «допускает и статичность, „стоп-кадр“, „остановку“, фиксирующую выбранный ракурс — тематический или сюжетный срез, что придает выставленной коллекции музейный статус»⁵. Традиция подобного альбома, как утверждает исследователь, восходит к 1840-м годам, к эстетике «натуральной школы», к жанру физиологического очерка «в его установках на изображение типажей, знако-

¹ НИОР СПбГК. № 6124. 1856 г. См.: Миллер Л. А., Сквирская Т. З. М. И. Глинка. Альбом карикатур Н. А. Степанова.

² ОР РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка. Ед. хр. 178. 1839—1840-е годы.

³ См.: Пенская Т. Е. Театральные альбомы М. А. Булгакова в историко-культурном контексте // Русская литература. 2021. № 1. С. 172—190.

⁴ Пенская Т. Е. Театральные альбомы М. А. Булгакова в историко-культурном контексте. С. 179.

⁵ Там же. С. 182.

вых масок, закрепляющих тот или иной вид, характер, черты быта»¹. В рамках данной традиции, как показывает анализ альбомной культуры первой половины XIX века, создавались театральные альбомы, отражавшие в разных ракурсах музыкальную тему².

Критерии типологизации альбомов обладают определенной долей условности, так как между альбомами, собранными в разные группы, резких границ нет. Тем не менее музыкальные альбомы по структуре, особенностям нотных и литературных записей, функции, которую они выполняют в композиции целого, — неоднородны. Одни альбомы составлялись «для себя» и хранились дома, другие предлагались для записей друзьям, третьи — с автографами знаменитостей с гордостью выставлялись напоказ. Так что для процесса анализа альбомной литературы представленная типологизация дает возможность выделить некие константные признаки альбомной литературы разного толка.

Особого внимания в процессе анализа структуры альбома заслуживает характерный для данной традиции *диалог*, способный вовлекать авторов альбомных записей в ситуацию общения, некоего «разговора», «беседы» между владельцем альбома и гостем, оставившим запись в альбоме. Подобный ракурс анализа предлагает Л. И. Петина, рассматривая «литературно-бытовой альбом» не как «сумму различных текстов, а в качестве единого органического текстового образования», обнаруживающего «устойчивые структурные свойства, которые, наряду с присущей ему особой культурной функцией, позволяют говорить о нем как о своеобразном историко-культурном явлении»³. Специфическим, организующим признаком такого альбома Петина называет «ситуацию непосредственного общения», «устного разговора», поэтому «альбом, будучи письменным текстом, присваивает себе целый ряд особенностей, характерных для устной диалогической речи...»⁴. Как констатирует Н. Л. Табакова, диалогическая направленность альбома, его коммуникативность выражена эксплицитно, «т. е. самим фактом наличия записей разных лиц, обращенных к адресату, владельцу альбома, являющемуся центром притяжения, героем литературно-эстетических и нравственных переживаний тех, кому доверено оставить запись на память»⁵.

¹ Пенская Т. Е. Театральные альбомы М. А. Булгакова в историко-культурном контексте. С. 182.

² К подобному типу альбома отчасти может быть отнесен «Музыкальный альбом с карикатурами» А. С. Даргомыжского — Н. А. Степанова, опубликованный в 1848 году (экземпляр хранится: КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 900).

³ Петина Л. И. Структурные особенности альбома Пушкинской эпохи.

⁴ Там же.

⁵ Табакова Н. Л. Пушкин в альбомах современников. На материале коллекции рукописных альбомов из фондов Государственного музея А. С. Пушкина // Памяти Анны Ивановны Журавлевой / Сост. Г. В. Зыкова, Е. Н. Пенская. М.: Три квадрата, 2012. С. 282–296.

В качестве амплуа подобных диалогов в музыкальных альбомах, кроме текстов литературного толка, коротких словесных реплик и ремарок, фигурируют нотные записи в виде отдельных строк, фрагментов или полностью зафиксированных музыкальных произведений, известных участникам альбома. Нотные тексты могут интерпретироваться как «владельческие реплики» (Л. И. Петина): как некие отклики владельца альбома либо на ту или иную запись его читателя, либо на какое-то значимое событие собственной жизни. «Альбом, — как указывает Петина, — изначально предусматривает активную позицию владельца в качестве читателя, ибо чтение альбома есть, прежде всего, в о с п о м и н а н и е, повторное переживание стоящих за текстом отношений между владельцем и писавшим, либо ситуаций, сопровождавших его написание»¹.

Нотные тексты в альбомах многообразны по жанровому составу: романсы, песни, оперные арии, нередко в переложениях для фортепиано или инструментального состава, фортепианные и инструментальные пьесы, предназначенные для камерного музицирования.

По аналогии с литературными альбомами собственные и «чужие» нотные тексты владельцами и гостями альбома переделывались, творчески перерабатывались. Так, Глинка записывал в свои альбомы не только фрагменты собственных, но и чужих сочинений, разнообразно их варьируя и придавая им статус новизны.

Альбомы с разной степенью подробности отражают формы общения близких по духу людей, связанных творческими интересами, инициативами в создании программ музыкальных вечеров, что сообщает им некие признаки единства.

«Музыкальные академии» и «музыкальный артистический альбом» М. И. Глинки

«Музыкальные академии» Глинка стал устраивать по «пятницам» после приезда из Варшавы в Петербург 24 сентября 1851 года. С разной степенью регулярности они продолжались до 23 или 24 мая 1852 года (даты его очередного отъезда за границу)².

Глинка, вернувшись в Петербург, остановился сначала в гостинице Волкова, Большая Конюшенная, д. 24, где проживал недолго, предположительно

¹ Петина Л. И. Структурные особенности альбома Пушкинской эпохи.

² «Музыкальные академии» — так Глинка именовал свои музыкальные вечера: см. его письмо А. Н. Серову 22 ноября 1851 года (Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. Т. 2А / Подгот. А. С. Ляпунова, А. С. Розанов. М.: Музыка, 1975. С. 317). Краткий сюжет о «музыкальных академиях» («пятницах») см.: Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Глинка. Творческий путь: В 2 т. М.: Музгиз, 1955. Т. 1. С. 98—100.

но до конца сентября — начала октября¹. Затем 3 октября переехал на Моховую улицу, д. 21 (ныне д. 26), в дом Мелихова². «Вскоре по приезде в Петербург я переехал в дом Мелихова. В. П. Энгельгардт³ часто навещал меня с меньшим братом Вл. Стасова Дмитрием Васильевичем Стасовым, очень образованным молодым человеком и хорошим музыкантом. У меня на квартире был хороший фортепьяно; Энгельгардт прислужился нотами, и скоро мы завели там и г р а н и е в ч е т ы р е р у к и»⁴.

Но квартира в доме Мелихова в связи с переездом туда Л. И. Шестаковой оказалась слишком тесной, и 1 декабря 1851 года Глинка с сестрой поселились в доме В. Г. Жукова на углу Невского и Владимирского проспектов (ныне Невский пр., д. 49)⁵. В этом доме Глинка жил до своего отъезда за границу в мае 1852 года, продолжая собирать на свои «пятницы» друзей и любителей музицирования. «Квартира была довольно удобна, зал большой. Вскоре мы наняли два рояля у Мельцеля, впоследствии Энгельгардт велел перенести к нам свой фортепьян. Начали играть сперва в 8, а потом и в 12 рук. Сколько помнится, в п я т н и ц у в е ч е р о м собирались участвующие в этом деле, а именно:

Дмитрий Стасов

А. Н. Серов 1 forte-piano

В. П. Энгельгардт

К. П. Вильбуа⁶ 2 forte-piano.

Сверх того, Дубровский⁷, переведенный мной еще до моего приезда в П.бург в качестве профессора Польского языка в Педагогическом институ-

¹ М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества / Сост. А. А. Орлова; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1952. С. 379–380.

² М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества. С. 380. С 1765 года владельцами дома являлись купцы Щербаковы, жившие здесь до 1840-х годов. В начале XIX века они построили трехэтажный лицевой дом и каменные дворовые флигели в 3 и 4 этажа. Часть комнат сдавалась в наем. В 1837 году дом № 21 за долги был отдан жене вице-адмирала В. И. Мелихова — О. К. Мелиховой.

³ *Энгельгардт Василий Павлович* (17 июля 1828 — 17 мая 1915) — астроном, музыкант-любитель. Представитель старинного дворянского рода. В 1847 году окончил Училище правоведения. На протяжении многих лет Энгельгардт собирал материалы по отечественной истории. Он близкий друг Глинки.

⁴ *Глинка М. И.* Записки. М.: Гареева, 2004 [репринт с издания: Записки М. И. Глинки / Ред., вступ. статья, прим. А. Н. Римского-Корсакова. Л., 1930]. С. 224–225.

⁵ *Глинка М. И.* Записки. С. 225.

⁶ *Вильбоа (Вильбуа) Константин Петрович* (17 мая 1817, Санкт-Петербург — 4 июля 1882, Варшава) — композитор, дирижер.

⁷ *Дубровский Петр Павлович* (14 июня 1812 года — 29 октября 1882) — славист, профессор польского языка, член-корреспондент Российской академии наук, адъюнкт по Отделению русского языка и словесности, академик.

те, познакомил нас с прекрасным пьянистом и очень милым человеком по имени De Santis¹.

Для игры в 12 рук Энгельгардт доставлял потребных на то музыкантов и сам прилежно переключивал на 12 рук преимущественно из моих опер².

Итак, «пятницы» устраивались в октябре—ноябре 1851 года в доме Мелихова, а с декабря 1851-го и далее до отъезда Глинки за границу в мае 1852 года — в доме Жукова. Среди постоянных участников: Степанов, Д. В. Стасов, Серов, Энгельгардт, Дубровский, Сантис, дон Педро³, Вильбоа, Л. А. Гейденрейх⁴.

«Музыкальные академии» начинались в шесть часов вечера или в половине восьмого. В письме к М. С. Кржисевич⁵ 7 ноября 1851 года Глинка, приглашая ее посетить свой музыкальный вечер, указывал: «Начало наших дружеских вечеров обыкновенно бывает в 6 пополудни, — завтра гостей не будет — приезжайте и возьмите с собою *cousine*⁶». А в письме к Гейденрейху 28 февраля 1852-го он, приглашая «любезнейшего друга Людвига Андреевича» на «пятницу» 29 февраля, указал время «7½ вечера»⁷.

Вечер «пятниц» состоял из двух частей: первая — концертная, включала исполнение музыкальных произведений, вторая — ужин, общение.

К концертной части вечера участники готовились: накануне или утром в день концерта могли состояться репетиции, заранее приглашались послушать музыку гости, специально делались фортепианные переложения оркестровых сочинений, фрагментов опер и др.

Постараюсь восстановить некоторую хронологию событий музыкальных «пятниц».

¹ *Сантис (Santis) Михаил (Михаил Людвигович) де* (1826, Варшава —1879, Санкт-Петербург) — пианист, композитор, педагог. Учился в Лейпцигской консерватории. Ученик Э. Ф. Э. Рихтера, Ф. Мендельсона, И. Мошелеса. С 1852 года жил в Петербурге, преподавал в Николаевском сиротском институте в Гатчине. Автор оперы «Ермак» (поставлена в Мариинском театре в 1873 году).

² *Глинка М. И.* Записки. С. 224—225. Энгельгардт делал аранжировки для совместного музицирования и концертов не только произведений Глинки, но и опусов Л. Бетховена.

³ *Дон Педро* (Фернандес Педро Ноласко / Неласко дон; Fernandez Pedro Nolasco / Nelasco don) — друг Глинки, любитель музыки.

⁴ *Гейденрейх Людвиг Андреевич* (1809—1892) — врач, постоянно лечивший Глинку; с 1837 года находился на службе Дирекции императорских театров.

⁵ *Кржисевич (урожденная Задорожная) Мария Степановна* (1824—1905/06) — племянница А. Д. и Г. С. Тарновских, полтавская помещица; близкая приятельница Глинки. Об отношениях Глинки и Кржисевич см.: *Тышко С. В., Мамаев С. Г.* Странствия Глинки: Комментарии к «Запискам». Ч. 1: Украина. Киев: Радуга, 2005. С. 125—129.

⁶ «*Cousine*, по-видимому, А. Н. Тарновская». См.: *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2А. С. 315 (примечание редакторов).

⁷ *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2А. С. 323.

Об одной из первых «пятниц» с концертом в 1851 году становится известно из письма А. Н. Серова В. В. Стасову 6 / 18 ноября 1851 года, где он сообщает о посещении вечера у Глинки в доме Мелихова: то есть еще до даты письма 6 ноября, по-видимому — в конце октября. «Недавно у Глинки (где я бываю почти всегда раз в неделю) собрался музыкальный народ, потому что Энгельгардту хотелось угостить Глинку его хотой, которую Энгельгардт аранжировал на 2 ф. п., каждое в 4 руки, была родственница Энгельгардта Рындина¹, был дирижер русской оперы и мой искренний приятель, К. Лядов², был альтист и вообще хороший музыкант — немец Мейер, и мы с Дмитрием (Д. В. Стасовым. — Н. О.) (которого Энгельгардт давно уже звал к Глинке). <...> Играли кроме хоты (которая в первый раз не совсем удачно вышла, хотя мы поутру в тот же день сыгрывались для этой дамы у Мельцеля), „Кориолана“ и две отличные увертюры Керубини, „Фаниску“ и „Лодоиску“. Лядов принес с собою „Мелюзину“ (все в 8 рук), сыграли и ее ко всеобщему неудовольствию, всем показалась эта увертюра тем, что она есть в самом деле, — кислою и до нельзя растянутою. Глинка мендельсонову называет: „un calmant contre la musique“»³.

Дата «пятницы» 9 ноября 1851 года очевидна на основании упоминавшегося письма Глинки М. С. Кржисевич, а также из его письма Энгельгардту 8 ноября, где Глинка просил друга «прислать хорошего, очень хорошего настройщика»⁴ для предстоящего музыкального вечера.

«Пятница» у Глинки состоялась 29 февраля 1852 года. В программу музыкального вечера вошли переложения арий из опер К. В. Глюка «Армида» и «Ифигения в Тавриде». 16 февраля Глинка писал Д. В. Стасову по поводу предстоящей «пятницы»: «Бесподобнейший барин Дмитрий Васильевич! От усталости и рассеянности не пришлось мне как-то о к о н ч а т е л ь н о переговорить с вами вчера о перекладке арий — не прогневайтесь, если теперь еще раз повторю мою убедительнейшую просьбу: арию из Армиды потрудитесь переложить так: голос с фортепьяно, а гобой и фагот отдельно. В арии из И[фигении] в Тавриде прошу не забыть хора на 2 голоса — гобой, сколько помнится один»⁵. Накануне вечера, 28 февраля, Глинка сообщал Гейденрейху: «...будут исполнены у нас те классические арии Глюка, Керубини и пр., о которых я уже, помнится, говорил тебе. Д у д к и будут — два гобоя и фагот, — квартет же заменит фортепьян»⁶.

¹ Рындина (урожденная Нольде) Евгения Карловна (ок. 1825—1903) — двоюродная племянница М. И. Глинки.

² Лядов Константин Николаевич (6 мая 1820, Санкт-Петербург — 7 декабря 1871, там же) — дирижер, композитор, пианист, отец А. К. Лядова.

³ Письма Александра Николаевича Серова к Владимиру Владимировичу Стасову // Русская старина. 1907. Т. 130. Апрель. Май. Июнь. С. 187.

⁴ Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. Т. 2А. С. 315—316.

⁵ Там же. С. 322.

⁶ Там же. С. 323.

В «Записках» Глинка упоминал о своих впечатлениях от исполнения музыки в «пятницу» 29 февраля (ошибочно называя дату 28 февраля). «28 Февраля (sic!) [1852 г. — А. Р-К.] был у нас большой музыкальный вечер, производили в особенности арии Глюка с Гобоями и Фаготом, оркестр заменял фортепьяно. Глюк тогда еще больше произвел на меня впечатление — из его музыки, слышанное мною в Варшаве не могло мне еще дать о нем столь ясное понятие»¹.

На «музыкальные пятницы» Глинка собиралось немало народу, что хозяина дома иногда даже беспокоило. Так, в письме к Гейденрейху по поводу пятницы 29 февраля, где должны были исполняться переложения арий из опер Глюка, Глинка просил не разглашать дату данного события, поскольку «...и без того соберется народу немало, а в подобных случаях лишний человек хуже татарина. Притом же неоднократно замечено мною: qu'a Petersburg il faut tenir porte close. A fin que la maison ne devienne un water-closet². Хоть глупо, но верно!»³

Сообщал Глинка тому же адресату и о продолжительности концерта. «Слезно прошу тебя, не откажи приехать к 7 ½ вечера послушать нашей музыки, — классическая часть мусикийских забав долго продолжаться не будет. Всего 6 или 5 коротеньких арий — все это спущу мигом»⁴.

Музыкальные программы «пятниц» включали исполнение четырех-, восьми- и двенадцатиручных фортепианных переложений фрагментов опер Глинка (аранжировки делал Энгельгардт), «Кориолана» Л. Бетховена, увертюры Л. Керубини к операм «Фаниска» и «Лодоиска» (а в квартире Глинка в доме Жукова находилось два рояля и два фортепиано), переложений арий из опер Глюка «Армида», «Ифигения в Тавриде» для камерных инструментальных составов.

Музыкальный артистический альбом Глинка — свидетельство разнообразного общения круга друзей, приятелей, единомышленников, участников «музыкальных академий» и домашнего музицирования⁵.

24 апреля 1852 года Глинка подарил свой альбом сестре, Л. И. Шестаковой, о чем свидетельствует дарственная надпись на последнем листе альбома: «Милой сестрице Людмиле Ивановне Шестаковой от ея брата Михаила

¹ Глинка М. И. Записки. С. 227. Часть программы концерта была повторена на вечере у Н. А. Новосельцева в конце апреля 1852 года (Там же).

² «Что в Петербурге двери надо запираить, чтоб дом не превратился бы в отхожее место (франц., непереводаемая игра слов)» (Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. Т. 2А. С. 323).

³ Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. Т. 2А. С. 323.

⁴ Там же.

⁵ ОР РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка. Ед. хр. 94. 113 л.; 75 чистых; размер: 336 x 215. Заполнены л. 1–4, 6–7, 9, 12–13, 15–16, 18, 30, 52–52 об., 62 об. — 65 об., 60–70, 72–81, 84, 85–88 об., 91, 112 об.; л. 8–10 слегка выпадают; на листах с 61-го по 112-й разлинован нотный стан. Записи выполнены с большими пропусками чистых листов. Картонный переплет обтянут сафьяном коричневого цвета. Альбом вложен в картонный футляр. Датированные материалы альбома относятся к 1838, 1852, 1853 / 54, 1855, 1856 годам.

Глинки 24 апреля 1852 года»¹. Альбом — это памятная книга. И Глинка буквально накануне отъезда за границу² на первом чистом листе альбома записал нежное послание сестре: «Если когда-нибудь тебе сгрустнется, возьми сию книжицу — / вспомни меня и приятныя вместе проведенныя минуты, / кои, с помощью Всевышняго постараюсь возобновить, по инаковому / сиречь на оборот / 22 мая 1852 года Michel»³.

Альбом разделен на две части: изобразительную (карикатуры, пейзажи, портреты — 8) и музыкально-литературную (нотные записи — 19, литературные тексты — 1).

В первой части альбома представлены четыре недатированных карикатуры Степанова. На первой из них (л. 2) изображены сидящие за двумя роялями участники «пятниц» Глинки: Сантис, Энгельгардт, Серов, Д. В. Стасов. В левом углу карикатуры — дирижер с напряженным, искаженным мукой лицом воздевший руки к небу — Бетховен. В верхней части листа надпись: «Бетховен осужденный на адские мученья», в нижней подпись: «Пытка или симфония пятая»⁴. На второй карикатуре (л. 3) также фигурируют участники «пятниц»: танцующие Глинка, А. П. Лоди⁵ и сидящий на стуле Дубровский, с серьезным лицом хлопающий танцующим. В верхней части листа надпись: «Глинка. Лоди. Дубровский», в нижней подпись: «Выписка из полицейских ведомостей: /...Особам же почтенных лет, рекомендуется в особенности вновь изобретенный гимнастический танец для возбуждения транспирации...» (акварель не датирована)⁶. На третьей карикатуре (л. 4) — Серов. В верхней ча-

¹ ОР РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка. Ед. хр. 94. Л. 112 об.

² 23 или 24 мая 1852 года Глинка вместе с доном Педро выехал в Варшаву, 6 / 18 июня прибыл в Берлин. 25 июня направился в Ганновер, там переночевал и 26-го приехал в Кельн. Затем добрался через Страсбург в Париж, где провел почти два года (*Тышко С. В., Мамаев С. Г.* Странствия Глинки: Комментарий к «Запискам». Ч. 2: Глинка в Германии или Апология романтического сознания. Киев: Радуга, 2002. С. 378). В Петербург вернулся 16 мая 1854 года.

³ ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 94. Л. 1.

⁴ Акварель опубликована: [*Рамазанова Н. А., Пережогина Е. А.*] Михаил Иванович Глинка глазами современника... С. 134. Также известны два варианта данной карикатуры, где изображена почти та же самая музицирующая компания «пятниц». На одной из них с подписью «Истязания мученика Бетговена» — сидящие за двумя роялями Энгельгардт, Вильбоа, Д. В. Стасов и Серов, у рояля Сантис и прогуливающийся Глинка. На другой — за роялями Д. В. Стасов, Серов, Энгельгардт, Вильбоа и прогуливающийся Глинка (акварели опубликованы: Там же. С. 108–109, 135). Предположительно данные карикатуры можно датировать 1852 годом.

⁵ *Лоди (Лодий) Андрей Петрович* (1812, Санкт-Петербург — 20 декабря 1870) — оперный певец (тенор).

⁶ Акварель опубликована: [*Рамазанова Н. А., Пережогина Е. А.*] Михаил Иванович Глинка глазами современника... С. 140. На еще одном варианте данной карикатуры фигурирует вся основная компания «пятниц» с танцующими на переднем плане Глинкой и Лоди и сидящими на заднем плане Д. В. Стасовым, Дубровским, Вильбоа и Энгельгардтом, занимающимися своими делами — скучающими или беседующими (акварель опубликована: Там же. С. 106–107). Данную карикатуру можно датировать 1852 годом.

сти листа надпись: «А. Н. Серов», под карикатурой подпись: «Страшные грезы меломанки, уснувшей под свежими впечатлениями / Итальянской оперы» (акварель не датирована). На четвертой карикатуре (л. 9 наклеен на л. 10) за столом сидят: Глинка — в домашнем халате, с серьезным, сосредоточенным лицом записывающий что-то на нотной бумаге, и А. И. Садовский¹ — в военной форме, с дымящейся сигарой во рту, наблюдающий за Глинкой. В нижней части рисунка подпись: «Отодрать бы тебя, братец! — лучше бы писал»².

В изобразительную часть альбома вошли два пейзажа: И. И. Пальма³ (л. 6 наклеен на л. 7) с подписью Глинки: «Сельский вид из окрестностей Варшавы / (осень) / рис.: И. И. Пальм» (не датирован) и В. В. Самойлова⁴ (л. 18 наклеен на л. 19) под названием «Морской вид» (датирован 1853 / 54?). А также два портрета: В. Н. Забины⁵ (художник В. И. Штернберг⁶) и К. Ф. Гемпеля⁷. Карандашный портрет Забины (л. 12 наклеен на л. 13) с надписью на портрете Забины: «Штернберг»⁸, под портретом подпись Глинки: «Виктор Забелло» с комментарием: «Автор малороссийских песен положенных / мною на музыку, / рисовал знаменитый художник Штернберг в 1838 году (во время / набора певчих в малороссии (sic!))» (л. 13). Автор недатированного портрета Гемпеля (л. 15 наклеен на л. 16) — не установлен. На л. 16 под портретом подпись Глинки: «К. Ф. Гемпель / (Чертобская карта — малышке; / селезенка болит)».

¹ *Садовский (Sadowski) Антон Иванович* (1804 — 5 октября 1857) — статский советник, доктор медицины, служил при Институте Корпуса инженеров путей сообщения.

² В «Записках» Глинка сообщает по данному сюжету следующее: «Доктор Садовский пришел однажды, закурил сигарку и, смотря на мою работу, сказал мне с самодовольным видом: „Отодрать бы тебя, братец, лучше бы писал“» (*Глинка М. И.* Записки. С. 36). Акварель опубликована: [Рамазанова Н. А., Пережогина Е. А.]. Михаил Иванович Глинка глазами современника... С. 140.

³ *Пальм Иван Иванович* (? — 2 февраля 1866) — художник, рисовавший Глинку в Варшаве.

⁴ *Самойлов Василий Васильевич* (1812—1887) — актер, художник-любитель. Дважды писал портреты Глинки в Париже, в 1853 и 1854 годах.

⁵ *Забина (Забело, Забелло, Забило) Виктор Николаевич* (1808—1869) — украинский поэт. Глинка в 1838 году, находясь в Малороссии, в Качановке (имении Г. С. Тарновского), общался с поэтом и написал две песни на его стихи: «Не щебечи, соловейко» и «Гуде вітер вельми в полі» (написаны 8—13 августа 1838 года; см. *Тышко С. В., Мамаев С. Г.* Странствия Глинки... Ч. 1. С. 158—160).

⁶ *Штернберг Василий Иванович* (12 февраля 1818, Санкт-Петербург — 8 сентября 1845, Рим) — художник, автор известной картины «В Качановке, имении Г. С. Тарновского» (1838 год, ГРМ), на которой изображены Глинка, Н. А. Маркевич, Г. С. Тарновский, В. И. Штернберг.

⁷ *Гемпель Карл Федорович* — музыкант, муж гувернантки сестер Глинки. О нем Глинка вспоминал: «...Сын органиста из Веймара, был хороший музыкант; он в свободные часы отправлялся со мною к дядюшке Афанасию Андреевичу. Вместе восхищались мы музыкой, но, сознаю в моем тогдашнем невежестве, будучи уже несколько знаком с увертюрами Керубини и Мегюля, с большим удовольствием слушал и увертюры Россини. Из них *S e n e n t o l a* так даже мне понравилась, что мы с Гемпелем переложили ее на фортепиано в 4 руки и нередко потешались, играя ее» (*Глинка М. И.* Записки. С. 36).

⁸ См.: *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2Б / Подгот. А. С. Розанова. М.: Музыка, 1977. С. 215.

Музыкально-литературную часть альбома (20 текстов) можно разделить на два раздела по хронологии записей. Первый раздел¹ заполнен двенадцатью нотными автографами участников «пятниц» 1852 года — Глинки, Д. В. Стасова, Серова, Энгельгардта, де Сантиса, дона Педро, Дубровского. Десять автографов датированы с 9 по 20 мая 1852 года — временем короткой, но интенсивной жизни «пятниц» Глинки. Два автографа предположительно датируются тем же годом.

Второй раздел² включает восемь нотных записей, появившихся в альбоме с 1854 года.

Первый раздел начинается с недатированного автографа Глинки — фрагмента баллады Финна «К чему рассказывать мой сын, чего пересказать нет силы...» (A-dur—a-moll—A-dur, [4/4], 64 такта) из оперы «Руслан и Людмила» в переложении для фортепиано с подписанным текстом (л. 62 об. — 64)³. Над нотным текстом (л. 62 об.) надпись Глинки: «Отрывок из Баллады Финна (2=е действие оперы: Руслан и Людмила)». 9 мая 1852 года он записал фрагмент хора дев «Мирный сон успокой сердце девы! Пусть печаль и тоска от нее прочь летят» (G-dur, 2/4, 32 такта) из той же оперы в аналогичном переложении (л. 64 об. — 65). Над нотным текстом указал: «Отрывок из сцены Людмилы (IV действие оперы Руслан и Людмила) — хор дев: Мирный сон успокой сердце девы» (л. 64 об.). Под нотным текстом Глинка поставил подпись: «С.-П-бург, 9 мая 1852 M Glink» (л. 65)⁴. Характер данных записей из «Руслана и Людмилы» и их расположение в альбоме дают основания считать датой первого, недатированного Глинкой автографа — 9 мая.

На следующий день, 10 мая, Глинка зафиксировал фрагмент хора «Славься» из оперы «Жизнь за царя» (C-dur, C. Allegro maestoso. 16 тактов; л. 65 об.) также в переложении для фортепиано с подписанным текстом с надписью: «Торжественный хор и марш: Славься, славься Святая Русь!» и подписью: «из эпилога оперы: Жизнь за царя. С. Пбург. 10 мая 1852 Mgl...»⁵.

¹ См.: ОР РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка. Ед. хр. 94. Л. 52—52 об., 62 об. — 64, 64 об. — 65, 65 об., 68—69, 69 об. — 70, 72, 73 об. — 75 об., 76—76 об., 77, 77 об. — 78, 78 об. — 79.

² См.: ОР РНБ. Ф. 190. М. И. Глинка. Ед. хр. 94. Л. 30, 79 об. — 80, 80 об., 81 об., 84, 85—88, 88 об., 91.

³ Текст опубликован на основании автографа в редакции: *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений: В 18 т. Т. 6: Сочинения для фортепиано в две руки / Подгот. Н. Н. Загорный. М.: Музгиз, 1958. С. 251—253.

⁴ Текст опубликован на основании автографа в редакции: *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 254.

⁵ Текст опубликован на основании автографа в редакции: *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 255. Автографы фрагментов хора дев («Руслан и Людмила») и «Славься» («Жизнь за царя») были опубликованы при жизни Глинки фирмой Ф. Т. Стелловского под общим названием «Переложения из опер Глинки, сделанные им самим для маленькой племянницы Ольги Шестаковой» (см. *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Т. 6. С. ХХI). Ранее на эти издания указано: *Ливанова Т. Н., Протопопов В. В.* Глинка... Т. 2. С. 369.

11 мая свой полонез для фортепиано записал в альбом де Сантис (As-dur, трио в Des-dur, 3/4; л. 68–69) с надписью: «Polonaise» (л. 68) и подписью: «S. Petersburg 11 Mai 1852 / Michel de Santis» (л. 69).

Вслед за Сантисом 12 мая дон Педро предъявил читателям альбома свою «Хоту — испанский танец» для фортепиано (F-dur, 3/4, Allegro, 49 тактов; л. 69 об. — 70) с надписью: «La Jota = danse Espagnole» (л. 69 об.) и подписью: «S. Petersburg 12 Mai 1852 D. Pedro Fernandez» (л. 70)¹.

В тот же день Энгельгардт оставил карандашную запись переложения для фортепиано фрагмента трио «Не томи, родимый» из «Жизни за царя» (c-moll, 6/8, Andante. Cantabile con anima, 16 тактов; л. 72) с надписью: «Трио из оперы: „Жизнь за царя“ соч. М. И. Глинки» и подписью: «Писал В. П. Энгельгардт. / СПбург. 12 Мая 1852 года».

Откликнулся на автографы опер Глинки и Серов, записав 18 мая в переложении для фортепиано с подписанным текстом фрагмент песни Баяна из интродукции «Руслана и Людмилы» (D-dur, C, 83 такта; 73 об.—75 об.) с надписью: «Песнь Баяна из Интродукции оперы „Руслан и Людмила“» (л. 73 об.) и подписью: «18 Мая 1852. Писал тот самый, кого на третьей картинке этого альбома барышня изволят пужаться во сне, — а именно Александр Серов» (л. 75 об.)².

На следующий день, 19 мая, в альбоме появился автограф Д. В. Стасова в виде переложения для фортепиано темы и 4-й вариации из 2-й части струнного квартета op. 76 № 3 C-dur Й. Гайдна Hob. III:77 (G-dur, C, Poco adagio. Cantabile, 47 тактов; л. 76–76 об.) с надписью: «Отрывок из квартета Гайдна: / Тема из вариаций /» (л. 76) и подписью: «S. Petersbourg. Le 19 Mai 1852. Д. Стасов» (л. 76 об.)³.

В тот же день Дубровский в качестве шуточного напутствия собиравшемуся в Варшаву Глинке записал в альбом «Стихи, / написанные „Премудростию в очках“⁴ / по случаю вручения Михаилу Ивановичу Глинке / лебединых перьев, / и онаго же „Премудростию в очках“ / посвященные / Людмиле Ивановне Шестаковой, / в знак памяти и искренняго уважения.

¹ Автограф опубликован: [Рамазанова Н. А., Пережогина Е. А.] Михаил Иванович Глинка глазами современника... С. 150–151; комментарий к автографу см.: Там же. С. 131.

² Серов ссылается на акварель Степанова, представленную в альбоме на л. 4, где его собственный портрет нарисован в жанре карикатуры.

³ Тема вариаций — тема гимна «Gott erhalte Franz den Kaiser» («Боже, храни императора Франца») Гайдна. Посвященный австрийскому монарху, императору Священной Римской империи Францу II (впоследствии императору Австрии Францу I), гимн был написан Гайдном под впечатлением английского гимна «God save our gracious King» («Боже, храни нашего милостивого короля») и впервые исполнен в феврале 1797 года в Вене.

⁴ Прозвище Дубровского.

Не перьев тонких и гусиных
Наш Лебедь у меня просил,
Но толстых, белых, лебединых, —
И я ему их подарил.
Хотя он едет чрез Варшаву
И к Геркулесовым Столпам,
Но пусть на радость и на славу
Тараса Бульбу пишет там.

Л. 52 об.

Быть может, польския коханки
Ему поэзию внушат,
Или прелестныя Испанки
Его собой обворожат,
Оне рисуются картиной,
Оне стройны, оне ловки,
Пленяют шейкой лебединой
И, как лебяжий пух, легки...
Пусть Лебедь наш как лебедь ходит,
Бросая нам прощальный взгляд,
Но песни пусть он не заводит
На грустный, лебединый лад...

С. Петербург. 19 мая, 1852 г.» (Л. 52—52 об.)

В конце мая в альбоме появился автограф мазурки для фортепиано Глинки (C-dur, Allegro moderato, 16 тактов; л. 77) с надписью: «Mazurka comp: a la fin de mai 1852 en diligence»¹. А 20 мая им же была записана «Заздравная песнь» («Піе Куба до Якуба», F-dur, 2/4, Moderato, 24 такта; л. 77 об. — 78) с аналогичной надписью (л. 77 об.)² и подписью: «20 мая 1852. С. Пбург. Michel Glinka» (л. 78).

Итак, в течение мая 1852 года участники пятниц активно посещали дом Глинки и вели интенсивную альбомную переписку, нередко диалогического толка. Коммуникативность альбома проявилась уже в первой записи (л. 1), адресованной Шестаковой, где Глинка предлагает сестре, перелистывая аль-

¹ Текст опубликован на основании автографа в редакции: *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 256.

² Заздравная песня («Піе Куба до Якуба»), слова народные, для голоса и хора. 1847 год. Вернувшись в 1847 году из Испании в Новоспасское, Глинка отправился в Хиславичи (бывшая Могилевская губерния). По словам Л. И. Шестаковой, на импровизированном вечере после приезда Глинка спел «малороссийскую песню» «Піе Куба до Якуба» и на память об этой поездке записал песню в альбом Шестаковой. Источником обработки Глинки является польская народная песня. Автограф опубликован: [*Рамазанова Н. А., Пережогина Е. А.*] Михаил Иванович Глинка глазами современника... С. 152—153; также опубликован в редакции: *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений: В 18 т. Т. 9: Вокальные сочинения с фортепиано и с инструментальными ансамблями / Подгот. Н. Н. Загорный. М.: Музгиз, 1960. С. 5.

бом, предаться воспоминаниям о прекрасно проведенных с ним и с их общими друзьями вечерах.

Особый интерес в связи с диалогическим характером альбомных записей представляют автографы Глинки — фрагменты баллады Финна, хора дев из «Руслана и Людмилы», хора «Славься» из «Жизни за царя» и Серова — фрагмент песни Баяна из «Руслана и Людмилы». Эти автографы можно интерпретировать как некий диалог иносказательного толка Глинки — владельца альбома и Серова — читателя / участника альбома по поводу спектакля «Жизнь за царя», состоявшегося 8 мая 1852 года в Александринском театре.

На спектакле и Глинка, и Серов присутствовали, но их впечатления от постановки «Жизни за царя» — отличаются. На Глинку спектакль, который он не видел после первых представлений 1836 года, произвел неприятное впечатление, вызвав острое раздражение, что в дальнейшем как будто бы стало даже причиной его болезни. «После первых представлений в 1836 г., — как сообщала Л. И. Шестакова, — он не видел с в о ю с т а р у х у, как он называл „Жизнь за царя“ и [с тех пор]... не было подновлено ничего, те же самые костюмы, те же декорации и польский бал освещался 4-мя свечами; брат на это заметил мне, что скоро будут освещать его двумя сальными огарками. Но что выделял оркестр, какие брались темпы, ужас! Я понимаю, какая была большая жертва со стороны брата для меня, что он немедленно не оставил театр. Но он восхищался Петровым, и тут же в роли Вани заметил голос Леоновой... В один из антрактов вошел к нам в ложу князь Одоевский и шепнул мне, что брата хотят вызывать, и шепнул так громко, что брат, услышав это, встал с своего места и вышел из ложы, сказав мне: „Подъезжай, пожалуйста, к квартире директора и пришли за мной человека“ ... Точно его вызывали, но тут же со сцены было объявлено, что он уехал»¹.

Серов был вполне доволен постановкой «Жизни за царя». В письме к В. В. Стасову 15 мая 1852 года он дал хвалебную оценку спектаклю в целом, отдавая в первую очередь должное музыке Глинки, «бесподобным» в ней «местам», от которых он «просто — таял»²; отметил исполнение «роли» Антонида (пела «московская певица» Семенова), Вани (Леонова), оркестр,

¹ Шестакова Л. И. Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки // Глинка в воспоминаниях современников. М.: Музгиз, 1955. С. 299. Л. И. Шестакова ошибочно относит данное событие к 1855 году. Аргументацию датировки спектакля «Жизнь за царя» 8 мая 1852 года (см.: Там же. Примеч. 3. С. 396). Также на дату постановки «Жизни за царя» 8 мая 1852 года указал Серов (см.: Письма Александра Николаевича Серова к Владимиру Владимировичу Стасову // Русская старина. 1908. Т. 134. Кн. 4–6. Апрель. Май. Июнь. С. 466).

² Письма Александра Николаевича Серова к Владимиру Владимировичу Стасову. Т. 134. С. 467.

который «старался на славу (даже английский рожок был принесен, вместо обычного гобоя)»¹.

На следующий день после спектакля, 9 мая, Глинка записал в альбом фрагменты баллады Финна, хора дев, а 10 мая — «Славься». Литературный текст, подписанный под нотными фрагментами, в рамках альбомной традиции можно интерпретировать как авторские реплики Глинки, свидетельствующие о его реакции на постановку «Жизни за царя» и обращенные к читателям / участникам своего альбома.

Альбомные записи — это особый иносказательный язык, «воспоминательное чтение». Глинка под нотными строчками баллады Финна подписал: «К чему рассказывать мой сын чего пересказать нет силы! Ах и теперь один, один душой уснув в дверях могилы, я помню горесть и порой как о минувшем мысль родится по бороде моей седой, слеза тяжелая катится!» Речь «седого мудреца», «вещего Финна» можно трактовать и как горестную реплику («слезу тяжелую») Глинки по поводу огорчившей его постановки «Жизни за царя», и как некую память сердца о судьбе творений композитора, вышедших за пределы его частной жизни и от него уже не зависящих.

На эту реплику о «слезе тяжелой» Глинка ответил в тот же день самому себе и читателям альбома успокоительной фразой из хора дев: «Мирный сон, успокой сердце девы, пусть печаль и тоска от нее прочь летят». А на следующий день, 10 мая, записал оптимистичное из «Жизни за царя»: «Славься, славься, Святая Русь».

Серов в ответной реплике на «слезу тяжелую», как друг и читатель альбома, послал Глинке (несколько позже, 18 мая того же года) философско-утешительное из песни Баяна: «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой!»

Подобные музыкальные автографы-реплики диалогического толка — «владельца» и «читателя» альбома — результат одной их характерных функций альбомной литературы — развлекательной, игровой, нередко ироничной. Что, кстати, подтверждает приписка, сделанная Серовым под своим автографом песни Баяна в альбоме: «Писал тот самый, кого на третьей картинке этого альбома барышня изволят пужаться во сне, — а именно Александр Серов» (л. 75 об.). Напомню, на листе альбома, к которому отсылает автор записи, фигурирует упоминавшаяся карикатура Степанова, где представлен Серов с развевающимися волосами, с некоторым ужасом смотрящий на огромное страшное женское лицо с распущенными длинными волосами. В широко открытых глазах этой персоны, на большом полуразрушенном носу и в открытом рту торчат нотные линейки, на которых нарисовано

¹ Письма Александра Николаевича Серова к Владимиру Владимировичу Стасову. Т. 134. С. 466. В «Санктпетербургских ведомостях» отметили вполне удачное исполнение оперы (1852. № 105. 11 мая; см.: Глинка в воспоминаниях современников. С. 391. Примеч. 3).

по одной ноте. В правом углу рисунка мы видим часть кровати, где лежит спящая девушка с милым лицом. Над кроватью спускается полог из легкой ткани, частично закрывающий фигуру девицы. Внизу подпись Серова: «Странные грезы меломанки, уснувшей под свежими впечатлениями Итальянской оперы» (л. 4). Серов, отправляя Глинку, а также читателей / участников альбома к карикатуре на самого себя, с оттенком легкой насмешки обращает внимание на феномен массовой итальяномании, охватившей театральную публику в 1840–1850-е годы. Таким образом, в результате интерпретативного чтения нотных автографов с литературным текстом (фрагментов опер «Руслан и Людмила»), визуального материала (карикатура Степанова) обнаруживается диалогичность альбомных текстов, создающая очевидный коммуникативный эффект.

Второй раздел музыкальной части альбома также предлагает нам разного рода интересные сюжеты с учетом необходимой полной атрибуции всех материалов, которая еще предстоит. Из датированных фрагментов фигурируют: полный нотный текст романса для голоса и фортепиано П. С. Федорова «Прости меня, прости»¹ на стихи А. И. Булгакова (с-moll, 2/4), записанный Глинкой в Петербурге 23 апреля 1855 года (л. 79 об. — 80), автограф Серова *Andante* для фортепиано с датой 8 мая 1855 (л. 91), автограф Й. Гунке² пьесы для фортепиано (*Petit air à la russe*; e-moll, 2/4. *Andante*. 18 тактов; л. 84) с датой «С-т Петербург, 18 мая 1856 года». Среди недатированных записей: «Мазурка» для фортепиано неизвестного автора, записанная Глинкой (*Mazurka*, G-dur, 3/4. 16 тактов; л. 81 об.)³, копия неизвестного лица Вариаций на тему В. А. Моцарта (Es-dur. C; *Moderato*; л. 85–88) для фортепиано Глинки⁴.

Пока не удалось атрибутировать полностью запись В. В. Стасова: «Кто ты может убежать смертный час / На память Людмиле Ивановне / В. С. [Владимир Стасов]» и ее дату (л. 30). Стасов с 1851 года был в Италии, вернулся в мае 1854 года. И, возможно, по возвращении или позже оставил в альбоме, уже принадлежавшем Шестаковой, автограф на память.

«Кто ты может убежать смертный час» — каллиграфически выполненная запись напева на крюковых нотах.

¹ Федоров Павел Степанович (1803 — 11 марта 1879) — драматург, переводчик французских водевилей, начальник репертуарной части и управляющий Театральным училищем, музыкант-любитель. Романс Федорова на стихи А. И. Булгакова «Прости меня, прости» впервые опубликован в журнале «Пантеон» в 1840 году, а в 1843-м вышел отдельным изданием.

² Гунке Йозеф (Josef; Иосиф Карлович; 9 февраля 1802 — 5 (17) декабря 1883) — композитор, педагог, теоретик музыки.

³ Текст опубликован на основании рукописи: *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 277.

⁴ В основе темы — оркестровое сопровождение к хору и танцу рабов из 1-го действия оперы Моцарта «Волшебная флейта» («колокольчики Папагено»). Подробный комментарий см.: *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Т. 6. С. XI–XII; публикацию: С. 20–25.

Строка «Кто ты можешь убежати, смертный час» входит в текст учебного напева «проуки» (от «учить», «проучивать»), указанного в азбуках певческих нотаций XVIII века («проуки» на восемь гласов, на крюковых нотах)¹. Напев фигурировал в практике обучения пению, сводившейся «к пению по гласам на слух и по „Октоиху“, пели вроде «сольфеджей „Кто ты можешь убежати, смертный час“»².

В конце XVIII века напев звучал с колокольни Тихвинского монастыря, где были установлены колокольные часы³. Он же каждые 15 минут раздавался с колокольни Иверского женского монастыря в Нижегородской губернии во второй половине XIX века, где были установлены часы со звоном.

Не датированы в альбоме записанные Глинкой фрагменты из опер К. В. Глюка «Армида» и «Ифигения в Авлиде» в переложении для фортепиано. Из «Армиды» он включил в альбом фрагмент «Jamais dans ces beaux lieux» из 2-й картины 4-го действия (B-dur, C, Grazioso, 16 тактов; л. 80 об.) с надписью над нотным текстом: «Armide de Gluck, Acte IV-ème, Scène 2-deux». Из «Ифигении в Авлиде» Глинка зафиксировал фрагмент сцены жертвоприношения «Choeur du sacrifié» («Pour prix du sang, que nous allons répandre») из 6-й сцены 3-го действия (c-moll—Es-dur, C, 19 тактов. Л. 88 об.) с надписью над нотным текстом: «Iphigénie en Aulide de Gluck acte III= Scene VI. Choeur du sacrifié»⁴. Альбомные записи в разных источниках датируются 1855 годом⁵.

Остановлюсь на теме «Глинка — Глюк», основательно представленной в работе С. В. Тышко, С. Г. Мамаева «Странствия Глинки: Комментарий к „Запискам“»⁶. Тем не менее сюжет с альбомными записями Глинки нуждается в некоторых комментариях.

До 1852 года Глинка, как известно, с музыкой Глюка знакомился. Впервые имя Глюка он кратко упоминает в связи с приездами оркестра его дяди

¹ См.: Собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. Архив Д. В. Разумовского: Описание / Под ред. И. М. Кудрявцева. М.: Библиотека имени В. И. Ленина, 1960. С. 49, 139; *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV—XVIII вв. Л.: Музыка, 1972. С. 289. О напеве «Кто ты можешь убежати, смертный час» и его источниках см.: *Серегина Н. С.* «Кто ты можешь убежати...» в певческих азбуках XVII века // Вестник музыкальной науки. Искусствоведение. Культурология. 2022. Т. 10. № 2. С. 96—101.

² *Игнатъев В. А.* «DIXI ET ANIMAM LEVAVI». В. А. Игнатъев и его воспоминания / Сост. В. Г. Бояршинов. М.: Перо, 2018. С. 145.

³ *Морозов А. Г.* Куранты села Поречья-Рыбного Ростовского уезда // Вопросы отечественной и зарубежной истории, политологии, социологии, теологии, образования: Материалы конференции «Чтения Ушинского». Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2013. С. 70.

⁴ В опере этот хор звучит уже в предыдущей сцене (сцена V) на фоне речитативных реплик Клитемнестры.

⁵ М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества С. 464; *Ливанова Т. Н., Протопопов В. В.* Глинка. Т. 2. С. 369; *Тышко С. В., Мамаев С. Г.* Странствия Глинки... Ч. 2. С. 417, 421.

⁶ *Тышко С. В., Мамаев С. Г.* Странствия Глинки... Ч. 2. С. 413—430.

А. А. Глинки в Новоспасское в 1823 году. Глинка тогда с увлечением работал с оркестром, «проходил с каждым музыкантом, исключая немногих лучших, его партию, <...> подметил способ инструментовки большей части лучших композиторов для оркестра»¹. Но «Глюка, Генделя и Баха» знал, по его словам, «только понаслышке»².

В конце 1834 года (возможно, в начале 1835-го) общавшийся с Глинкой А. С. Даргомыжский отмечал, что Глинка «Глука вовсе не знал»³. Заявление Даргомыжского несколько категорично. Конкретных сведений, утверждавших обратное, действительно, немного. Тем более что оперы Глюка в Петербурге не ставились. Так, Одоевский в 1838 году в статье «Оберон опера Вебера, данная в виде концерта г-м капельмейстером Келлером при содействии артистов здешней Немецкой оперной труппы» предлагал «давать на сцене» и исполнять в концертах неизвестные русской публике оперы европейских композиторов, в том числе «Ифигению» Глюка⁴. Познакомиться со сценическими версиями опер Глюка можно было только в Европе. Одоевский с восторгом упоминал о впервые услышанной им со сцены «Армиде» Глюка в Веймаре только 4 / 16 февраля 1857 года!⁵ Но рукописи, издания партитур, клавиры глюковских опер хранились в частных библиотеках⁶ и привлекали внимание музыкантов, хотя об устойчивости данной тенденции в эпоху Глинки говорить не приходится. Например, А. Н. Серов в 1836 году отмечал, что Глюка он «тогда еще вовсе не читал»⁷.

Глинка в период работы над оперой «Жизнь за царя» обращал внимание на тексты глюковских опер. На подобный факт указывал Одоевский в связи с кодой «после хора в первом акте», которую Глинка «приделал по совету графа Михаила Юрьевича Виельгорского»⁸. А эта кода, по словам Одоевско-

¹ Глинка М. И. Записки. С. 44–45.

² Там же. С. 45.

³ Даргомыжский А. С. Краткая биографическая записка / Подгот. текста, вступ. статья, примеч. Н. А. Огарковой // Временник Зубовского института. 2020. Вып. 1 (28). С. 209.

⁴ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Общая ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернарда. М.: Музгиз, 1956. С. 152.

⁵ Бернардт Г. Б. В. Ф. Одоевский — музыкант // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 57; Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. Т. 2Б. С. 23. Примеч. 1.

⁶ Например, в коллекции князей Юсуповых присутствовали партитуры опер «Альцеста», «Армида», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Орфей и Эвридика» (см.: Юсуповская коллекция. Собрание печатных нот из фондов Отдела нотных изданий и звукозаписей и Отдела рукописей. Каталог. СПб.: РНБ, 2008. С. 106–109). Пять изданий партитур вошло в библиотеку императрицы Елизаветы Алексеевны (см.: Огаркова Н. А. Музыкальный мир императрицы Елизаветы Алексеевны... С. 232).

⁷ Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. С. 68.

⁸ Одоевский В. Ф. Приложения к биографии М. И. Глинки (1857) (письмо к В. В. Стасову) // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 231.

го, Глинке «далась не легко», поскольку он «не любил код, утверждал, что не умеет их писать, и в утешение ссылался на Глюка»¹. Также Одоевский, обсуждая с Глинкой функцию хора как «отдельного драматического лица», обладавшего «своими страстями, своими порывами, своим языком», привел Глинке в пример «финал 1-го действия в моцартовом „Дон Жуане“, финал 2-го действия в керубиниевском „Водовозе“, хоры адских духов в „Орфее“ Глюка (курсив мой. — Н. О.)»². И Глинка, пожав Одоевскому руку и обещав подумать, принес вскоре «сцену Сусанина с поляками в лесу, которая у него (по его словам. — Н. О.) уже давно была задумана, и где хор играет такую важную роль»³.

Дальнейшее общение Глинки с музыкой Глюка состоялось в Варшаве, где он жил с 11 марта до середины ноября 1848 года и принимал участие в подготовке концертов в резиденции князя И. Ф. Паскевича⁴, работая с его домашним оркестром и хором. Для одного из концертов он разучил с исполнителями «знаменитый хор из „Ифигении в Тавриде“ Глюка „Les fureus d’Oreste“», по поводу которого дал знаменательный комментарий: «Вот образцовое произведение»⁵. И здесь же добавил, что именно в Варшаве, в исполнении оркестра и хора Паскевича, он услышал Глюка впервые «и с тех пор начал изучать его музыку»⁶.

В следующий приезд в Варшаву в 1849 году Глинка, музицируя на вечере в начале зимы 1850-го у Н. А. Новосельского⁷, наряду с произведениями Ф. Шопена и своими собственными, исполнял фрагменты каких-то произведений Глюка⁸.

Вернувшись из Варшавы в Петербург осенью 1851 года, Глинка, как уже было сказано, с воодушевлением занимался организацией своих «музыкальных пятниц», где исполнялись переложения арий из опер «Армида» и «Ифигения в Тавриде», музыку которых он, безусловно, хорошо знал.

В источниках приводится также фрагмент из письма Серова В. В. Стасову 3 октября 1851 года, где Серов упоминает о реплике Глинки по поводу хора из «Армиды», где «птицы пением своим говорят о любви»⁹.

¹ Одоевский В. Ф. Приложения к биографии М. И. Глинки... С. 232.

² Там же. С. 233.

³ Там же.

⁴ Паскевич Иван Федорович (1782–1856) — светлейший князь, генерал-фельдмаршал.

⁵ Глинка М. И. Записки. С. 213.

⁶ Там же..

⁷ Новосельский Николай Александрович (1818–1898) — тайный советник.

⁸ М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества. С. 365.

⁹ Письма Александра Николаевича Серова к Владимиру Владимировичу Стасову // Русская старина. 1907. Т. 130. Апрель. Май. Июнь. С. 181. С. Г. Тышко и С. Г. Мамаев указывают в связи с этим хор из 5-го действия, сцена 19; см.: Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки... Ч. 2. С. 421.

Отправившись в 1852 году в Европу, Глинка мечтал о знакомстве со сценическими версиями опер Глюка. В Париже 20 июня того же года он встретился с Дж. Мейербером, и в разговоре они обсуждали «Глука»¹. На вопрос Глинки о том, «производит ли» музыка Глюка «эффект на сцене», Мейербер ответил, что «именно по сцене только Глук становится великим (*grandiose*)», и обещал Глинке «дать знать в Берлин» и «похлопотать, чтобы одну из Глюковых опер дали для него»².

Действительно, в очередную поездку в Берлин 13 / 25 апреля 1854 года Глинка присутствовал на спектакле «Армиды», сохранив яркие впечатления в «Записках». «Эффект на сцене этой музыки превзошел все мои ожидания. Сцена в очарованном лесу *D-dug* с сурдинами очаровательна. Сцена 3-го действия с ненавистью (Большая сцена, как ее называют немцы) необыкновенно величественна. Г-жа Кестер³, по-моему, была хороша, пела верно, играла умно; стройный ее стан чрезвычайно хорошо шел к роле. Оркестр, по-моему, лучше несравненно, чем в Парижской консерватории — играли без вычур, но отчетливо — полнота этого оркестра была более чем удовлетворительна: 12 первых, 12 вторых скрипок, 8 альтов, 7 виолончелей и столько же контрабасов, духовых по два инструмента. Обстановка очень хорошая (*Zweckmässig*) — сады из ландшафтов Клод Лоррена, балет и прочее. Это было 74 представление „Армиды“ и театр был полон»⁴. В письме Шестаковой 20 апреля / 2 мая Глинка пишет о том, что «Армиду» дали «великолепнейшим образом», что он собирается писать Д. В. Стасову, желая поделиться с ним «неописанным артистическим чувством удовольствия», и констатирует: «Подобной порции удовольствия я еще не получал»⁵.

В свой альбом из «Армиды» Глинка записал фрагмент ариетты Люсинды — демона в образе возлюбленной рыцаря-датчанина («*Jamais dans ces beaux lieux*»). В структуре оперы — это персонаж второстепенный, но имеющий свою сольную партию. Во 2-й картине 4-го действия Убалдь и Датчанин попадают в прекрасный, волшебный сад, где их обольщают призраки демонического толка, предстающие в образах их возлюбленных — Люсинды и Мелиссы. Иллюзорный, ангельский образ Люсинды репрезентируется наивной, грациозной ариеттой, подхваченной хором, с простой, трогательной мелодией в духе песни, где царит легкость и естественная красота. Какое-либо украшательство вокальной партии — отсутствует; она дублирует

¹ Дата встречи Глинки и Мейербера аргументированно уточняется в книге: Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки... Ч. 2. С. 378–379.

² Глинка М. И. Записки. С. 235.

³ Кёстер (*Köster*) Луиза (1823–1905) — немецкая певица, сопрано.

⁴ Глинка М. И. Записки. С. 237–238. О сцене «в очарованном лесу» и сцене «с ненавистью» см.: Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки... Ч. 2. С. 424–430.

⁵ Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. Т. 2Б. С. 24.

ся гобоем и скрипками, поддерживается педалями фаготов и валторн, в аккомпанементе струнных — простые аккордовые фигурации. Пасторальный колорит сцены дополняет дублирующий соло Люсинды хор.

Со сценической версией «Ифигении в Авлиде» Глинка познакомился в Берлине в 1856 году. В письме Шестаковой 14 / 26 ноября того же года Глинка делился с сестрой впечатлениями от услышанной на берлинской сцене «Ифигении», где главные партии исполняли Л. Кёстер (Ифигения) и И. Вагнер¹ (Клитемнестра). «...На прошедшей неделе я слышал И ф и г е - н и ю в А в л и д е (ту самую, которая у тебя à 4 mains [в 4 руки] в желтой бумажке, — подарок В. П. Энгельгардта). Боже мой! Что это такое на сцене!.. М-me Кёстер (Ифигения) и М-me Вагнер (Клитемнестра) — были, как певицы и актрисы, б е с п о д о б н ы : я просто рыдал от глубокого восторга. <...> Действительно, вся пьеса сильно драматична, а сцена Клитемнестры (матери Ифигении) в 3-м акте, когда хор поет то, что похоже на Херувимскую и что я вписал тебе в альбом за кулисами, а Клитемнестра старается вырваться из рук наперсниц, чтобы поспешить на помощь дочери, эта сцена просто дерет душу...»²

Сцена, которая «просто дерет душу», не могла не произвести на Глинку сильного впечатления. Клитемнестра, в ярком описании Л. В. Кириллиной, «становится центральной фигурой третьего акта. <...> Она лишь слышит доносящиеся издали звуки священных песнопений и сходит с ума от боли и ярости, не в силах ничем помочь своей дочери. Огромный монолог Клитемнестры включает потрясающий по силе воздействия драматический речитатив и яростную арию мести: „Юпитер! Метни свою молнию“»³. Глинку поразила драматургия этой сцены, где ария Клитемнестры и хор жертвоприношения («торжественно-бесстрастный хорал» — Л. В. Кириллина) как два контрапунктирующих голоса создают яркий психологический контраст.

Но в том же фрагменте письма Шестаковой 14 / 26 ноября 1856 года Глинка, во-первых, напоминает о подаренном ей Энгельгардтом четырехручном переложении для фортепиано «Ифигении в Авлиде» («в желтой бумажке»), что еще раз подтверждает факт знакомства Глинки с оперой ранее, в Петербурге, в атмосфере домашнего музицирования, в дружеском кругу. Во-вторых, он обращает внимание на свою запись фрагмента хора жертвоприношения («Choeur du sacrifié», 3-е действие, 6-я сцена; c-moll—Es-dur) в альбом Шестаковой и сравнивает хор с «Херувимской» («когда хор поет то, что похоже

¹ *Вагнер (Wagner) Иоганна* (1828—1894) — немецкая певица (меццо-сопрано), трагическая актриса; племянница Р. Вагнера.

² *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2Б. С. 181.

³ *Кириллина Л. В.* Глюк. М.: Молодая гвардия, 2018. С. 242.

на Херувимскую и что я вписал тебе в альбом за кулисами»¹). По-видимому, Глинка напомнил сестре о своей хоровой шестиголосной «Херувимской песне» (1837, C-dur). Немецкий хорал из «Ифигении в Авлиде»² и «Херувимская», действительно, ассоциативно близки, и не только торжественным характером музыки. Так, Н. И. Компанейский, анализируя «Херувимскую», акцентирует внимание на характерном «палестриновском стиле», сообщает о теме фуги («Яко за Царя») как о «вполне григорианской конструкции», о главной мелодии диатонического толка, о «дорических тетрахордах»³.

Каждая запись в альбомах Глинки — это отдельный сюжет. Более пристального взгляда, безусловно, заслуживают автографы Глинки в альбоме, которому посвящена данная статья, записи окружавших его друзей, музыкантов и критиков — братьев Стасовых, Серова, Дубровского, Сантиса, Энгельгардта, Гунке. И об этом еще предстоит написать.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГРМ — Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

НИОР СПбГК — Научно-исследовательский отдел рукописей Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

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

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев М. П.* Из истории русских рукописных собраний // Неизданные письма иностранных писателей XVIII—XIX веков из ленинградских рукописных собраний / Ред. М. П. Алексеев. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. С. 7–122.
2. *Бернардт Г. Б.* В. Ф. Одоевский — музыкант // *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие / Общая ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернардта. М.: Музгиз, 1956. С. 5–75.
3. *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV—XVIII вв. Л.: Музыка, 1972. 422 с.

¹ *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2Б. С. 181. В том же письме Глинка сообщает о том, что он «в неописанной радости», потому что 15 / 27 ноября «дают Ифигению в Тавриде Глюка!!!» (Там же). А в письме 1 / 13 декабря 1856 года делится с ней своими впечатлениями о спектакле: «Музыкальные удовольствия. В OPERN-HAUSE: Ифигения в Тавриде — опера Глюка, самая богатая по изобретению. М-ме Кёстер (primadonna) и оркестр были превосходны; постановка же не совсем удовлетворительна» (Там же. С. 184).

² См.: *Кириллина Л. В.* Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. С. 219–220.

³ *Компанейский Н. И.* Влияние сочинений М. Глинки на церковную музыку // Русская музыкальная газета. 1904. 9 мая. № 19 / 20. С. 495–496.

4. Вацуро В. Э. Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома: 1750—1840-е годы // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год / Ред. К. Д. Муратова. Л.: Наука, 1979. С. 3—56.
5. Глинка в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. 432 с.
6. Глинка М. И. Записки. М.: Гареева, 2004 [репринт с издания: Записки М. И. Глинки / Ред., вступ. статья, прим. А. Н. Римского-Корсакова. Л., 1930]. 443 с.
7. М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества / Сост. А. А. Орлова; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1952. 542 с.
8. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. Т. 2А / Подгот. А. С. Ляпунова, А. С. Розанов. М.: Музыка, 1975. 416 с.
9. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. Т. 2Б / Подгот. А. С. Розанова. М.: Музыка, 1977. 398 с.
10. Глинка М. И. Полное собрание сочинений: В 18 т. Т. 6: Сочинения для фортепиано в две руки / Подгот. Н. Н. Загорный. М.: Музгиз, 1958. 278 с.
11. Глинка М. И. Полное собрание сочинений: В 18 т. Т. 9: Вокальные сочинения с фортепиано и с инструментальными ансамблями / Подгот. Н. Н. Загорный. М.: Музгиз, 1960. 138 с.
12. Даргомыжский А. С. Краткая биографическая записка / Подгот. текста, вступ. статья, примеч. Н. А. Огарковой // Временник Зубовского института. 2020. Вып. 1 (28). С. 205—226.
13. [Игнатъев В. А.]. «DIXI ET ANIMAM LEVAVI». В. А. Игнатъев и его воспоминания / Сост. В. Г. Бояршинов. М.: Перо, 2018. 2000 с.
14. Кириллина Л. В. Глюк. М.: Молодая гвардия, 2018. 384 с. (Жизнь замечательных людей. Серия биографий. Вып. 1960 (1760)).
15. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 383 с.
16. Компанейский Н. И. Влияние сочинений М. Глинки на церковную музыку // Русская музыкальная газета. 1904. 9 мая. № 19 / 20. С. 494—503.
17. Корнилова А. В. Мир альбомного рисунка: Русская альбомная графика конца XVIII — первой половины XIX века. Л.: Искусство, 1990. 288 с.
18. Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Глинка. Творческий путь: В 2 т. М.: Музгиз, 1955. Т. 1 — 404 с.; Т. 2 — 380 с.
19. Лунева Г. Е. «Музыкальные собрания» в доме А. С. Даргомыжского // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. 12: XIX век: Страницы биографии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. С. 321—341.
20. Луи́ва Г. Е. Салон А. С. Даргомыжского как культурный центр. Дис. ... магистра искусств и гуманитарных наук / СПбГУ. СПб., 2009. 98 с.
21. Миллер Л. А., Сквирская Т. З. М. И. Глинка. Альбом карикатур Н. А. Степанова. Исследовательский очерк. Приложение к факсимиле. СПб.: Селеста, 2005. 44 с.
22. Миллер Л. А., Сомов В. А. Альбом А. С. Даргомыжского из собрания Пушкинского Дома // Даргомыжский. Вагнер. Верди: Великие современники / Сост., отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2014. С. 71—129.
23. Морозов А. Г. Куранты села Поречья-Рыбного Ростовского уезда // Вопросы отечественной и зарубежной истории, политологии, социологии, теологии, образования: Материалы конференции «Чтения Ушинского». Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2013. С. 70—73.
24. Огаркова Н. А. Музыкальный мир императрицы Елизаветы Алексеевны. Альбомные этюды Александровской эпохи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2021. 268 с.
25. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Общая ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернадта. М.: Музгиз, 1956. 723 с.
26. Одоевский В. Ф. Приложения к биографии М. И. Глинки (1857) (письмо к В. В. Стасову) // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Общая ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернадта. М.: Музгиз, 1956. С. 229—232.

27. *Пенская Т. Е.* Театральные альбомы М. А. Булгакова в историко-культурном контексте // Русская литература. 2021. № 1. С. 172–190.
28. *Петина Л. И.* Структурные особенности альбома Пушкинской эпохи // Проблемы типологии русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение / Отв. ред. И. А. Чернов. Тарту: ТГУ, 1985. С. 21–36. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 645).
29. *Петрова А. В.* Изучение рукописных альбомов в отечественной науке (XIX – начало XXI века) // Библиотекослов. 2020. Т. 69. № 3. С. 271–280.
30. Письма Александра Николаевича Серова к Владимиру Владимировичу Стасову // Русская старина. 1907. Т. 130. Апрель. Май. Июнь. С. 177–188; 1908. Т. 134. Кн. 4–6. Апрель. Май. Июнь. С. 451–470.
31. [Рамазанова Н. А., Пережогова Е. А.] Михаил Иванович Глинка глазами современника. Альбом рисунков Н. А. Степанова из собрания Российской национальной библиотеки / Предисл., коммент. к рисункам и указатель Н. В. Рамазановой и Е. А. Пережоговой. СПб.: РНБ, 2005. 162 с.
32. *Серегина Н. С.* «Кто ты можешь убежать...» в певческих азбуках XVII века // Вестник музыкальной науки. Искусствоведение. Культурология. 2022. Т. 10. № 2. С. 96–101.
33. *Серов А. Н.* Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Глинка в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 66–100.
34. Собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. Архив Д. В. Разумовского: Описания / Под ред. И. М. Кудрявцева. М.: Библиотека имени В. И. Ленина, 1960. 262 с.
35. *Табачкова Н. Л.* Пушкин в альбомах современников. На материале коллекции рукописных альбомов из фондов Государственного музея А. С. Пушкина // Памяти Анны Ивановны Журавлевой / Сост. Г. В. Зыкова, Е. Н. Пенская. М.: Три квадрата, 2012. С. 282–296.
36. *Тышко С. В., Мамаев С. Г.* Странствия Глинки: Комментарий к «Запискам». Ч. 1: Украина. Киев: Радуга, 2005. 216 с.
37. *Тышко С. В., Мамаев С. Г.* Странствия Глинки: Комментарий к «Запискам». Ч. 2: Глинка в Германии или Апология романтического сознания. Киев: Радуга, 2002. 508 с.
38. *Шестакова Л. И.* Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки // Глинка в воспоминаниях современников. М.: Музгиз, 1955. С. 296–309.
39. Юсуповская коллекция. Собрание печатных нот из фондов Отдела нотных изданий и звукозаписей и Отдела рукописей. Каталог. СПб.: РНБ, 2008. 616 с.

Аннотация

Статья посвящена альбому М. И. Глинки из собрания Отдела рукописей Российской национальной библиотеки как характерному предмету светской музыкальной культуры первой половины XIX века, как уникальному образцу частной жизни и творческой практики композитора. На основании представленной типологии альбомов, анализа литературных, нотных автографов, материалов изобразительного толка автор акцентирует внимание на следующих сюжетах: «музыкальный артистический альбом» Глинки и его атрибуция, диалогичность альбомных записей как отражение культуры «музыкальных академий» Глинки (Глинка и А. Н. Серов), К. В. Глюк в альбомных записях Глинки.

Abstract

The focus of this article is Michael Glinka's album held in the Manuscripts Collection of the Russian National Library. The album is considered a typical item of the salon culture of the first half of the 19th century, and is a unique specimen of the composer's private life and creative work. Through an analysis of both literary and musical autograph manuscripts as well as visual materials, the article considers the

following themes: Glinka's 'musical artistic album' and its attribution, the album notes as a reflection of Glinka's culture of 'musical academies' and his dialogue with Alexander Serov, and the presence of Christoph Willibald Gluck in the album notes.

- ✓ *Ключевые слова:* типология музыкальных альбомов, музыкальный альбом М. И. Глинки, «музыкальные академии», диалог Глинки и А. Н. Серова, Глинка и К. В. Глюк.
- ✓ *Keywords:* typology of musical albums, Michael Glinka's musical album, 'musical academies', dialogue between Glinka and Alexander Serov, Glinka and Christoph Willibald Gluck.

УДК
78.083.1

Двухрояльные сюиты А. С. Аренского сквозь призму авторского стиля

СКВОРЦОВА ИРИНА АРНОЛЬДОВНА

Доктор искусствоведения, профессор, декан научно-композиторского факультета, заведующая кафедрой истории русской музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)

SKVORTSOVA IRINA A.

Doctor of Arts, Professor, Dean of the Faculty for Musicology and Composition, Head of the Russian Music History Department, Moscow Tchaikovsky State Conservatory (Moscow, Russia)

E-mail: iskvor@mail.ru

ГОРШКОВА АННА МИХАЙЛОВНА

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

GORSHKOVA ANNA M.

Lecturer, Moscow Tchaikovsky State Conservatory (Moscow, Russia)

E-mail: anna.gorshkova.94@inbox.ru

Среди композиторов, внесших значительный вклад в русскую музыку эпохи модерн можно назвать Антона Степановича Аренского (1861—1906). Его наследие отличается жанровым разнообразием: три оперы, балет «Ночь в Египте», музыка к драматическим спектаклям, две симфонии, концерты для различных инструментов с оркестром, камерно-инструментальные сочинения, включающие знаменитое Трио ре минор.

Одно из важнейших мест в многогранном наследии композитора занимает фортепианное творчество, в котором можно выделить две основные области: фортепианную миниатюру и фортепианные сочинения крупных жанров. К обеим из них он обращался на протяжении всего творческого пути, создав немало значительных произведений, в которых раскрылись самобытные грани его дарования. Среди них цикл миниатюр ор. 36 — одна из вершин творчества Аренского; Фортепианный концерт фа минор; Фантазия на русские темы для фортепиано с оркестром, принадлежащая к наиболее популярным сочинениям композитора.

К интересным образцам фортепианного творчества Аренского относятся его сюиты для двух фортепиано. Всего им создано четыре фортепианные сюиты: Первая сюита соль минор, ор. 15 (1888), Вторая — «Силуэты» — до минор, ор. 23 (1892), Третья, до мажор, ор. 33 (1894), Четвертая, ре бемоль мажор, ор. 62 (1902); особняком стоит «Детская сюита „Каноны“» ор. 65 (1902), ля мажор.

Современники Аренского называли эти сочинения в числе наиболее удачных его опусов. Так, рецензент «Московских ведомостей» характеризовал их как «Шаг вперед в фортепианной музыке»¹. Тепло отозвался о сюитах Л. Н. Толстой. С. И. Танеев вспоминал: «„Силуэты“ имели очень большой успех и примирили Льва Николаевича с современной музыкой»². Подобное отношение к сюитам сохранилось и впоследствии. Б. В. Асафьев, например, утверждал, что сюиты подкупают «...обаянием артистизма и красивых звучностей»³.

Тем не менее в современной литературе об Аренском сюитам уделялось не много внимания. Они упоминаются в контексте исполнительского анализа фортепианных сочинений Аренского, в диссертации Н. И. Усубовой⁴. Несколько строк посвящено сюитам (в первую очередь — «Силуэтам») в краткой монографии Г. М. Цыпина. Отдельный раздел о сюитах содержится в исследовании И. Е. Покровской. Автор делает некоторые ценные наблюдения о стиле композитора: так, им отмечено характерное для мелодики Аренского сочетание «противоположно направленных линий, насыщенных выразительными песенно-речевыми интонациями»⁵. Однако Третья и Четвертая сюиты в работе лишь бегло упоминаются несмотря на их значение для понимания особенностей позднего фортепианного стиля.

Сюиты создавались в разные периоды творчества композитора. Так, Первая и Вторая сюиты принадлежат раннему, Московскому периоду⁶, отмеченному поисками индивидуального стиля; Третья сюита была написана в зрелый период творчества⁷; а две последние относятся к позднему периоду, для которого характерно определенное усложнение музыкального языка (в первую очередь с точки зрения гармонии), что проявилось прежде всего в сюите ре бемоль мажор⁸.

¹ Вторая сюита Аренского // Московские ведомости. 1892. № 315. С. 4.

² Письмо С. И. Танеева к А. И. Масловой от 15 июля 1896 года (*Танеев С. И. Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания / Подгот. Б. В. Асафьевым. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. С. 51*).

³ *Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. С. 275.*

⁴ *Усубова Н. И. Фортепианные произведения Аренского и их исполнение: Дис. ... канд. искусствоведения / МГК им. П. И. Чайковского. М., 1952. 134 с.*

⁵ *Покровская И. Е. Особенности фортепианного стиля Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2007. С. 102.*

⁶ Московский период творчества охватывает 1883—1894 годы. В это время Аренским, в числе прочего, были написаны его первая опера «Сон на Волге», две симфонии, два квартета.

⁷ Зрелый (Петербургский) период творчества продолжался с 1894 по 1900 год. Примечательно, что в один год с Третьей сюитой композитор создал оперу «Рафаэль», одно из лучших своих произведений.

⁸ Поздний период охватывает 1900—1906 годы. Помимо упомянутых фортепианных сюит, в это время Аренский создает свою последнюю оперу «Наль и Дамайанти», музыку к драме Шекспира «Буря».

В сюитах Аренский по-разному трактует жанр. Если первые две представляют собой типичное «сюитное» чередование разнохарактерных пьес¹, Третья имеет форму вариаций, то в Четвертой (последней) сюите цикл объединен возвращением в финале тем предшествующих частей. В образно-содержательном плане выделяется Вторая сюита «Силуэты», в которой композитор обращается к программности шумановского образца.

С другой стороны, есть в сюитах и общие черты: все они завершаются ярким торжественным финалом (нередко в качестве финальной части используется полонез), в них отсутствуют контрасты внутри частей и преобладает лирическое начало.

Одной из ключевых особенностей стиля Аренского было использование различных стилевых моделей, остроумная «игра» жанрами и стилями². Эта черта проявилась во многих сочинениях композитора, от фортепианной миниатюры до симфонических и сценических произведений³.

В сюитах Аренского она проявилась на уровне драматургии: ярким примером является построение цикла Второй сюиты — «Силуэты». Пять частей сюиты⁴ представляют собой ряд ярких портретных зарисовок, что подчеркнуто в названии. Примечательно, что подобный заголовок мог возникнуть в связи с интересами композитора в сфере изобразительного искусства — Аренский создал несколько рисунков в технике силуэта⁵. Параллель живописной и музыкальной «сюит» прослеживается не только в названии — как и фортепианное сочинение, рисованные живописные силуэты представляли собой последовательность характерных сцен.

Подобно Шуману, Аренский выстраивает драматургию цикла по принципу контрастного противопоставления: за неторопливой первой пьесой «Ученый», в которой композитор обращается к имитационной технике, следует грациозный салонный вальс «Кокетка», отличающийся прихотливой ритмикой и орнаментированной мелодической линией. Стремительные пассажи и широкие скачки не только «рисуют» причудливые движения Полишинеля, № 3, но и могут напомнить флорестановскую образность, не раз встречавшуюся в фортепианных опусах Аренского⁶. Сопоставление этого номе-

¹ Первая сюита включает в себя три части: Романс, Вальс, Полонез; Сюита № 2 состоит из пяти частей.

² Отметим, что эта особенность была весьма характерна для позднеромантической музыки, — в качестве примера можно вспомнить фортепианные миниатюры А. К. Лядова. Подробнее об этом см.: *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути развития музыкального романтизма. М.: Юрайт, 1997. 515 с.

³ К примеру, большую роль играют стилизации в музыке к драме Шекспира «Буря».

⁴ «Ученый», «Кокетка», «Полишинель», «Мечтатель», «Танцовщица».

⁵ Всего композитором было создано пять рисунков, до наших дней дошли два — «Буря» и «Затишье», изображающие влюбленных в момент ссоры и примирения.

⁶ Эта пьеса, без сомнения, повлияла на одноименную пьесу С. В. Рахманинова, в раннем творчестве которого очевидны параллели с творчеством его учителя.

ра с лирическим «Le Rêveur» (№ 4) создает типично шумановский контраст Флорестан — Эвзебий. За «Мечтателем» следует «Танцовщица» — блестящая жанровая пьеса, в которой, благодаря характерному ритму и мелодическим оборотам, воссоздается испанский колорит.

Ориентированность Аренского на шумановские модели проявилась не только во Второй сюите. Так, первая пьеса из Сюиты № 4 масштабностью фактуры и торжественным звучанием также родственна некоторым эпизодам из «Симфонических этюдов» Шумана (например, финалу).

От романтической музыки восприняты многие жанры, встречающиеся у Аренского — романс, вальс, скерцо, элегия; типичны и «Le Rêveur» или «Le Rêve»¹. Широкое использование песенно-романсовых интонаций, вальсовых ритмов, которыми пронизаны многие подвижные пьесы сюит, указывают на связь с романтическим интонационным языком.

Целый круг жанров воспринят Аренским от Ф. Шопена, оказавшего, наряду с Шуманом, наибольшее влияние на его фортепианный стиль. Шопеновские жанры — траурный марш, ноктюрн, полонез — присутствуют почти во всех сюитах; точно в такой последовательности они звучат в завершение Третьей сюиты. Влияние Шопена ощущается и в особенностях пианизма Аренского. Легкие орнаментальные пассажи (в Вальсе из Первой сюиты, «Мечтаниях» из Сюиты № 3, главной теме финала Четвертой сюиты), кантиленные ноктюрновые интонации (в Ноктюрне и Романсе из Третьей сюиты), ритмические *tubato*, хоральные изложения («Le Rêveur» из «Силуэтов») — все это отсылает к романтическому шопеновскому прототипу.

Но композитор не ограничивается обращением к романтическим моделям, встречаются в сюитах и барочные, и классицистские стилизации. На стилистику барокко указывает имитационная фактура в «Ученом» из Сюиты № 2, постепенное наращивание фактурных пластов, вызывающее ассоциации с органным звучанием (пример 1).

Сам жанр, характерная мелодика с обилием украшений, а также старинная двухчастная форма в Гавоте из Третьей сюиты; использование инвенционной фактуры в Прелюдии из «Детской сюиты». Весьма оригинально трактует Аренский жанр менуэта в Сюите № 3. С одной стороны, эта пьеса отличается присущей классицизму предельной гармонической ясностью; с другой — растворение мелодии в фигурациях придает старинному жанру современное, модёрновое звучание.

На барочные аллюзии указывают и особенности мелодической линии — широкие скачки, обозначаемые в барочной риторической терминологии *saltus diutiusculus*, хроматические ходы, воссоздающие звуковой облик баховских тем. Способствует этому и типичная барочная каденция с заменой минора одноименным мажором.

¹ «Мечтатель», «Мечтание».

Пример 1. «Ученый», Сюита № 2

Стилевые аллюзии Аренского в фортепианных сюитах отражают характерную тенденцию рубежной культуры, для которой свойственны обобщения и подытоживания прошлого, так называемый «историзм» эпохи модерн¹. Вместе с тем можно с уверенностью констатировать, что в этом жанре довольно рано раскрылась самобытность авторского стиля композитора.

Так, бóльшая индивидуализированность формы отличает Третью и Четвертую сюиты. Сюиту № 3 композитор интерпретирует как цикл характерных вариаций, в то же время сохраняя типичную для сюит последовательность разножанровых пьес². А в финале Четвертой сюиты возвращаются темы первых двух частей, что способствует целостности цикла.

Особняком стоит «Детская сюита». В восьмичастной сюите (Прелюдия, Ария, Скерцино, Гавот, Элегия, Романс, Интермеццо, Alla polacca) была поставлена «учебная» задача: написать пьесы в форме канонов в разный интервал, от примы до октавы. Заданность, рациональность творческого метода были весьма характерны не только для Аренского, но и для времени в

¹ Подробно о стилистических признаках модерна см.: Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX—XX веков. 3-е изд. М.: Композитор, 2015. 355 с.

² Третья сюита включает в себя Тему и 8 вариаций: Диалог, Триумфальный марш, Менуэт, Гавот, Скерцо, Похоронный марш, Ноктюрн, Полонез.

целом — так работали, например, А. К. Лядов, С. И. Танеев. По воспоминаниям А. Б. Гольденвейзера, сочиняя ор. 36, Аренский «наметил 24 краткие темы, которые легли в основу этих пьес, свернул каждый отрывок в трубочку и 24 такие трубочки положил в вазочку, стоявшую на столе. Каждое утро он наугад вынимал одну из свернутых бумажек и в этот день писал ту пьесу, тема которой была намечена на бумажке»¹. Кроме того, канон, как и вариации, относились к излюбленным формам композитора, на что указывает уже тот факт, что его первый опус имеет название «Шесть фортепианных пьес в форме канона»². О полифоническом мастерстве Аренского свидетельствуют, в числе прочего, следующие строки из письма Танеева: «Вчера составил таблицу для канонов, *которым ты меня научил* (курсив наш. — И. С., А. Г.)»³.

Индивидуальный композиторский стиль Аренского в сюитах проявился и в утонченности отделки, обработки материала, особенностях фортепианной фактуры, а главное — в мелодической оригинальности. Отметим, что внимание к внешней стороне музыкальной ткани, декоративность, любование красотой звучания, стремление к утонченности, изысканности всех компонентов музыкального языка, в том числе — фактуры, имело особое значение для стилистики эпохи рубежа веков.

Типично для композитора использование полимелодической, насыщенной подголосками фортепианной фактуры в качестве выразительного фактора, усложнение простой на первый взгляд темы за счет фактурных особенностей⁴. Один из подобных примеров мы находим уже в Первой сюите. Ее первый номер «Романс» — образец сохранения типично романтического круга интонаций, однако насыщенность фактуры деталями демонстрирует как принадлежность к новой рубежной эпохе, так и композиторскую самобытность Аренского. Модерновый принцип работы с фактурой вообще свойственен зрелому стилю Аренского. Для композитора характерна динамизация фактуры в процессе развития, помещение мелодии внутри фигурации, оплетение ее подголосками. Среди примеров, помимо первого номера из Сюиты соль минор, — Романс из Сюиты № 4: песенная тема в партии первого фортепиано украшена здесь «позванивающими» арпеджированными фигурациями в высоком регистре у второй партии (пример 2).

¹ Гольденвейзер А. Б. Из моих воспоминаний. Цит. по: Танеев С. И. Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания / Подгот. Б. В. Асафьевым. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. С. 311. Отметим, что цикл ор. 36 создавался почти одновременно с Третьей сюитой.

² Примечательно, что входящие в цикл пьесы тоже имеют программные названия в духе романтической музыки, то есть уже в самый ранний период творчества для Аренского типично было сочетание рационального начала с тенденциями, воспринятыми от романтизма.

³ Танеев С. И. Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания. С. 117. Существует также канон Танеева с подтекстовкой: «Сочинять такой канон нас выучил Антон».

⁴ Сказанное относится не только к фортепианным сюитам, но и к миниатюрам композитора и, шире, ко всем произведениям зрелого периода творчества.

The image displays a musical score for 'Romanse, Suite No. 4' by Alexander Scriabin. It is a two-piano work with vocal lines. The tempo is marked 'Andantino'. The score is written in three systems. The first system shows Piano I and Piano II parts. The second system shows a vocal line with lyrics '- scen - do' and Piano II accompaniment. The third system shows a vocal line with lyrics 'mf' and Piano II accompaniment. The score features complex textures with chromaticism and expressive markings like 'scen', 'do', 'mf', and 'pp'.

Пример 2. Романс, Сюита № 4

Акцент на фактуре как выразительном средстве сделан и в теме Третьей сюиты, в которой сочетается ясность четырехголосного хорального изложения с экспрессивными хроматическими подголосками в средних голосах, дающих импульс последующему вариационному развитию. Весьма примечательны фактурные особенности в Ноктюрне (Сюита № 3): здесь типичное для этого жанра изложение (мелодия на фоне «покачивающегося» аккомпанемента) сменяется импрессионистическими переливами, в которых полностью «растворяется» мелодическая линия (пример 3).

Сходным образом выстроена пьеса «Мечтания» из Четвертой сюиты¹.

Характерна для фортепианного стиля композитора была также концертная масштабная фактура листовского плана². Она слышна во многих пьесах, в част-

¹ Отметим, что «импрессионистическая» фактура встречалась и в романсах Аренского. Один из наиболее показательных образов — цикл ор. 70 на стихи Т. Л. Щепкиной-Куперник, где вокальная мелодия также нередко «растворяется» в фигурациях фортепианной партии.

² Она могла быть воспринята Аренским через русских пианистов, учившихся у Листа, в частности А. И. Зилоти, с которым композитор неоднократно встречался.

The image shows a musical score for a piano piece. It is divided into three systems. The first system has a 'crescendo' marking. The second system also has a 'crescendo' marking. The third system includes the lyrics 'di - mi - nu - en - do' and dynamic markings 'mf' and 'pp'. The score is in G major and 3/4 time.

Пример 3. Ноктюрн, Сюита № 3

ности — в упомянутой Прелюдии из Сюиты № 4, Триумфальном марше из Сюиты до мажор¹. Кроме того, среди свойственных Аренскому фактурных приемов часто встречается диалогическое изложение, отличающее преимущественно лирический тематизм, а также достижение кульминации за счет постепенного наращивания фактурных пластов, зачастую сопровождавшееся секвентным восхождением (яркий пример — кульминация «Мечтаний» из Второй сюиты).

В своих фортепианных сочинениях Аренский нередко использовал звукоизобразительность, которая также может формироваться благодаря фактурным особенностям. В наибольшей степени она проявилась в «Силуэтах», что связано, безусловно, с программным характером сюиты; ярче всего — в пьесе «Полишинель», в которой быстрые «изломанные» пассажи создают острохарактерную зарисовку.

Звукоизобразительности в немалой степени способствует ритмика. Внимание к ритму было в числе отличительных особенностей стиля Аренского;

¹ Темы такого рода также встречались и в фортепианных миниатюрах Аренского, к ним относится, например, Прелюдия из цикла op. 36.



Пример 4. «Танцовщица», Сюита № 2

неслучайно, именно ритм стал ведущей идеей фортепианного цикла «Опыты с забытыми ритмами», ор. 28. В сюитах в ритмическом плане наиболее примечательны барочные стилизации: к примеру, во второй сюите в пьесе «Ученый» острый пунктир сочетается с равномерным «бегом» мелких длительностей. А в «Танцовщице» из той же сюиты резко акцентированный ритм создает жанрово-характерный образ (пример 4).

Одним из принципиальных компонентов стиля Аренского была красота и изысканность мелодики, ее своеобразие. Она отличается типичной для стиля модерн извилистостью линии, гибкостью, пластичностью, арабесковыми качествами, обилием украшений. Оригинальность мелоса ярче всего проявилась в лирических пьесах, таких как Романс (Первая сюита), «Мечтатель» («Силуэты»), Диалог и Ноктюрн (Третья Сюита), Романс и «Раздумье» (Четвертая сюита).

Хотя гармония и не находится в числе наиболее самобытных сторон дарования Аренского, тем не менее в Четвертой сюите мы можем наблюдать усложнение гармонического языка. Оно проявилось как в тональной неустойчивости, импровизационности Прелюдии (пример 5), так и в тональной подвижности, импрессионистической зыбкости «Раздумья».

Необходимо отметить влияние двухрояльных фортепианных сюит Аренского на его современников и особенно учеников. Так, С. В. Рахманинов, который всегда с большим вниманием относился к сочинениям своего любимого учителя, вслед за ним обращается к этому жанру в своем творчестве. Подобно Аренскому, он использует в Первой фортепианной сюите характерные для романтической музыки жанры, такие как баркарола, вальс, романс; кроме того, он воспринял и некоторые особенности письма, а именно полимелодическую фактуру и масштабно-концертный стиль изложения.



Пример 5. Прелюдия, Сюита № 4

В заключение подчеркнем, что сюиты Аренского являются обобщением характерных черт его стиля, среди которых мелодическое своеобразие и ясность формы, яркая характерная образность, особенности фактуры, мастерство стилизации. Все это способствовало несомненной популярности сюит с самого момента их появления. Несомненно, двухрояльные фортепианные сюиты принадлежат к числу наиболее самобытных произведений Аренского и во всей полноте характеризуют его индивидуальный стиль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. 341 с.
2. Вторая сюита Аренского // Московские ведомости. 1892. № 315. С. 4.
3. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути развития музыкального романтизма. М.: Юрайт, 1997. 515 с.
4. Покровская И. Е. Особенности фортепианного стиля Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2007. 158 с.
5. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX—XX веков. 3-е изд. М.: Композитор, 2015. 355 с.
6. Танеев С. И. Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания / Подгот. Б. В. Асафьевым. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. 560 с.
7. Усубова Н. И. Фортепианные произведения Аренского и их исполнение: Дис. ... канд. искусствоведения / МГК им. П. И. Чайковского. М., 1952. 134 с.

Аннотация

Фортепианные сочинения занимают важное место в наследии А. С. Аренского (1861—1906) — одного из ярких представителей русской музыки эпохи модерн. Среди наиболее самобытных его фортепианных произведений — двухрояльные сюиты. В них отразились ключевые особенности индивидуального стиля композитора: своеобразие мелодики, яркая характерная образность, мастерство стилизации, полимелодическая фактура. Сюиты не только стали квинтэссенцией фортепианного стиля Аренского, но и оказали влияние на развитие этого жанра, в том числе в творчестве С. В. Рахманинова.

Abstract

Anton Arensky was one of the most prominent Russian composers of the *fin de siècle*. His works include three operas, a ballet, two symphonies, and numerous chamber works. Compositions for piano constitute an important area of his creative legacy. Among the most original of them are his suites for two pianos. These pieces showcase some crucial features of the composer's unique style, such as his melodic ingenuity, use of vivid colourful imagery, mastery of stylisation, and richness of texture. The piano suites can be considered the quintessence of Arensky's piano style and were influential on composers of the subsequent generation including Sergei Rachmaninov.

- ✓ *Ключевые слова:* А. С. Аренский, эпоха модерн, фортепианная музыка, сюиты, С. В. Рахманинов.
- ✓ *Keywords:* Arensky, *fin de siècle*, piano music, suites, Rachmaninov.

По страницам адресных книжек Жака Гандшина: эстонско-американская ветвь семьи ученого

УДК
78.072.3

КНЯЗЕВА ЖАННА ВИКТОРОВНА

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

KNIAZEVA JEANNA V.

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

E-mail: jeanna.kniazeva@mail.ru

Данная статья представляет собой небольшой просопографический экскурс в историю эстонско-американской ветви семьи выдающегося ученого-музыковеда и органиста, российского швейцарца Жака Гандшина (1886, Москва — 1955, Базель). Эти недавно обнаруженные архивные материалы призваны помочь объемнее изучить сеть контактов ученого, способствовавшую реализации его научных устремлений.

Из биографии Жака Гандшина мы знаем, что он вторым браком (зарегистрированным в сентябре 1939 года) был женат на русской жительнице Таллинна Анне Никитичне Никитиной. В поисках каких-либо сведений об этой женщине я обратилась в Таллиннский городской архив (Tallinn City Archives). Выяснилось, что Анна была родом из городка Печоры Псковской губернии, который в 1920 году под наименованием Петсари (Petsari) отошел независимой Эстонии. По справке, предоставленной мне в 2020 году архивистом Кальмером Мязоргом (Kalmer Mäeorg), а также по данным генеалогического интернет-портала Geni (www.geni.com) удалось восстановить следующие события из семейной истории Никитиных.

Отец семейства — купец Никита Иванович Никитин (ум. до 1911) имел в Печорах свой дом, построенный еще в конце XIX века. (В 1930-е годы адрес дома был улица Тарту, 6.) По данным сотрудников Музея города Печоры (сообщенным мне в устной консультации 8 февраля 2022 года), Н. И. Никитин имел кровные связи с финно-угорской народностью *сету*, многочисленные представители которой издавна проживали в этих местах. После кончины Н. И. Никитина дом наследовала его супруга, Васса. Она скончалась в 1930-е годы, а дом завещала дочери Вере.

В семье Никиты Ивановича и Вассы Никитиных росли трое детей: старшая дочь Анна (1892—1976), сын Александр (1894—?) и младшая дочь Вера (1895—1981). Анна вышла замуж первым браком за военного врача Василия Васильевича Синева (1885—1929), родом из Новоторжка Тверской губернии, сына священника. В 1907—1913 годах В. В. Синева был студентом

Юрьевского (Тартуского) университета. У Синева и Никитиной родились двое сыновей. В годы Первой мировой войны Синева служил врачом на румынском фронте. Затем он вернулся в Печоры и, как можно предположить, примкнул к белому движению. Позже В. И. Синева отправился в Киев, вероятно, чтобы присоединиться к белым частям, которые формировались там при одобрении гетмана П. П. Скоропадского. В ноябре 1918 года, после падения режима Скоропадского, многие бывшие царские офицеры бежали в Одессу. Среди них и Василий Синева. Известно, что затем он эмигрировал в Грецию, где скончался 14 сентября 1929 года в возрасте всего лишь 44 лет¹.

Анна жила с детьми вначале в Печорах, а затем перебралась в Таллинн, к родственникам. Там, в середине 1930-х годов, она познакомилась с Жаком Гандшиным. Ученый приезжал тогда из Базеля в Таллинн для передачи посылок друзьям в Ленинград и (по позднейшим воспоминаниям его учеников) снимал у Анны комнату. Общие воспоминания о дореволюционной России сблизили их. Осенью 1939 года они зарегистрировали брак. Ради этого Гандшин развелся с первой женой, Еленой Агриколой (этот союз возник еще в далекие годы его московской молодости). Вскоре Гандшин увез Анну в Швейцарию. Позже, уже в годы войны, к ним присоединился ее сын Олег (1917–1982)² с собственной семьей — женой эстонкой Гортензией Соо и маленьким сыном Петером (1941 г. р.). Гандшин сделал это как нельзя вовремя, учитывая надвигавшиеся события (присоединение в 1940 году Эстонии к СССР и последовавшие за этим репрессии)³. Сегодня именно Петер Гандшин (который еще летом 2017 года проживал в Базеле) представляет единственного прямого (хотя и не кровного) наследника семьи Жака Гандшина⁴.

Перейдем теперь к судьбе младшей сестры Анны, Веры Никитиной⁵ (ил. 1, 2), — она сыграла свою роль в жизни Жака Гандшина. О Вере на сего-

¹ Эти данные приведены на сайте Форума Всероссийского генеалогического древа (ВГД). URL: <https://forum.vgd.ru/post/2696/85047/p3069532.htm> (дата обращения: 09.02.2022).

² Гандшин усыновил Олега и дал ему свою фамилию, поэтому в разных источниках Олег встречается как под фамилией Синева, так и Гандшин.

³ Вероятно, именно эти родственники внесли звучание эстонского языка в дом Гандшина. Об этом еще в начале 2000-х годов (в личных беседах с автором этих строк) вспоминали бывшие ученики профессора, некогда посещавшие его дом.

⁴ Увы, на контакт с исследователями Петер Гандшин не идет. Это вызывает сожаление, поскольку именно он может хранить семейные фотографии середины XX века. Их очень не хватает исследователям жизни и творчества Жака Гандшина. Ведь фотографии самого ученого — раритет (судя по всему, он не любил фотографироваться); мне также не известно ни одной фотографии Анны Никитиной (родной бабушки Петера Гандшина). Однако похоже, что родственные обиды (следствие неудачного брака Гандшина и Никитиной) живы по сей день, то есть уже в третьем поколении. А вот тот факт, что Гандшин спас жизнь представителям этой семьи, вывезя их в критический момент из Эстонии в Швейцарию (где они благополучно проживают и по сей день), кажется, никак ими не осознается.

⁵ Ее личная страница на портале Geni см.: <https://www.geni.com/people/Veera-Reinola/6000000079633555972> (дата обращения: 09.02.2022).



Ил. 1. Вера Рейнола



Ил. 2. Регистрационный листок Веры Рейнола

дняшний день известно следующее. Осенью 1922 года она вышла замуж за военного Иоганнеса (Иоганнеса Густавовича) Рейнгласа (Reingals, с 1936 года появляется эстонский вариант его фамилии: Рейнола, Reinola; 1896—1942)¹. (Вероятно, И. Г. Рейнглас (ил. 3, 4) происходил из русских немцев: место его рождения Вера в своих официальных бумагах указала как «Новгород, Россия»².) В октябре 1924 года у них родилась дочь Стелла Хелена. Семья жила тогда в Тарту. Иоганнес Рейнглас принимал участие еще в Первой мировой войне, а затем в войне за независимость Эстонии (ноябрь 1918 — январь 1920; возможно, именно этого факта не простят ему позднее советские власти). Его карьера складывалась удачно: в 1936—1938 годах И. Рейнглас служил военным атташе Эстонской Республики во Франции, в 1938—1940 годах был начальником 6-го отдела штаба армии, в 1940 году получил звание подполковника.

Жизнь семьи постепенно устраивалась. Еще в 1937 году Иоганнес и Вера построили дом в красивом дачном пригороде Таллинна Нымме (Nõmme), по адресу ул. Курни, 31 (сегодня это район Таллинна Rahumäe). Дочь Стелла ходила здесь во французскую гимназию. Овдовевшая сестра Веры Анна с двумя сыновьями жила, вероятно, неподалеку³. Когда в 1939 году Анна вышла замуж за Гандшина и уехала с ним в Швейцарию, один из двух ее сыновей остался с родственниками в Таллинне. Судя по всему, никто не предчувствовал большой беды.

¹ Личная страница на портале Geni см.: <https://www.geni.com/people/Johannes-Reinola/6000000019102682940> (дата обращения: 09.02.2022).

² Имеется в виду прошение о натурализации, которое Вера подавала в 1950 году в Америке, заполнив в нем графы о ближайших родственниках. Документ выложен на странице Веры Рейнолы в Geni (см. выше).

³ Это можно предположить, так как, по сведениям сотрудников Таллиннского архива, в списках жителей Таллинна на эти годы имени Анны Никитиной нет. Вероятно, она проживала в пригороде, вместе с сестрой в Нымме или где-то неподалеку.



Ил. 3. Йоханнес Рейнола



*Ил. 4. Йоханнес Рейнола
с дочерью Стеллой*

Когда в 1940 году пришли советские войска, семья Рейнглас / Рейнола осталась в Таллинне. Йоганнес Рейнола стал командиром оперативного отдела 22-го Эстонского территориального корпуса, того самого корпуса, в который советские власти преобразовали эстонскую армию. То есть И. Рейнола поступил на службу Советам. Вероятно, он был настроен лояльно и, имея русскую жену и не желая оставлять недавно построенный для семьи прекрасный дом, надеялся обрести свое место в новой системе (подобно многим военным эстонской армии, поверившим тогда советским властям, которые пообещали не тронуть их и не менять привычный им уклад жизни). Последовавшие затем события, увы, нетрудно предугадать: в 1941 году Йоганнес Рейнола вместе с немалым числом других офицеров Эстонского территориального корпуса был арестован и 29 июня 1942 года казнен в Норильске. Оставшийся в Таллинне сын Анны тоже погиб в годы войны¹.

Вера с дочерью продолжали жить в Таллинне. В августе 1941 года город был захвачен немцами. О жизни матери и дочери Рейнола в оккупированном городе ничего не известно. В 1944 году они ушли вместе с немцами в Германию. Дом в Нымме, которым так дорожила семья Рейнола, был национализирован².

¹ О судьбе этого сына Анны, кроме факта его гибели в годы войны на территории Эстонии (о чем мы узнаем из письма Гандшина немецкому музыковеду Фридриху Генриху: Handschin — Gennrich, 27.02.1949. Handschin Nachlass im Institut für Musikforschung der Universität Würzburg. A3/10), пока ничего не известно.

² Спустя много лет, 10 апреля 1990 года, Стелла Рейнола д'Аквила, узнав о законе о реституции, принятом в ставшей вновь независимой Эстонии, подает заявление о возвращении ей родительского дома по ул. Курни, 31. Однако уютный дом, выстроенный в свое время ее отцом, приглянулся тем временем другим, влиятельным владельцам, которые не желали теперь с ним расставаться. Перипетии этого судебного дела, затянувшегося на долгие годы, изложены в статье: Millal tagastatakse sõjamehe kodu? [Когда вернется солдатский дом?] // Kultuur ja Elu. 2003. № 1. URL: http://kultuur.elu.ee/ke471_reinola.htm (дата обращения: 09.02.2022). Конечный результат тяжбы мне не известен.

В Германии Стелла (которой к этому времени исполнилось двадцать лет) училась в Университете Марбурга, стала стоматологом. В августе 1946 года там же, в Марбурге, она вышла замуж за американца итальянского происхождения Паско (Паскуале) Фрэнсиса Д'Аквила (Pasco Francis d'Aquila; 1923—2000) из Кранстона (штат Род-Айленд). Вскоре семья переехала на родину мужа, за океан. Детей у супругов не было. Стелла работала в различных медицинских центрах, была очень активна социально — состояла членом множества обществ (помимо медицинских, в Оперной гильдии и Международном женском клубе). Она не забывала родную Эстонию и была членом Бостонского Эстонского общества и Общества Эстонской евангелической лютеранской церкви.

Вера Рейнола жила в свои поздние годы, по-видимому, близко семье дочери. Вера умерла в Америке 16 мая 1981 года в возрасте 86 лет и похоронена на кладбище Swan Point Cemetery в Кранстоне (Род-Айленд, США). На ее похороны приехали родственники из Швейцарии — племянник Олег (Синев-Гандшин) с сыном Петером. Дочь Веры, Стелла Рейнола-д'Аквила, тоже прожила долгую жизнь: она скончалась в декабре 2013 года в возрасте 89 лет¹.

На этом обрывается ветвь американских родственников Жака Гандшина: Никитиных — Рейнола (Рейнглас) — Д'Аквила.

Вернусь ненадолго к старшей сестре — Анне Никитиной. Увы, ее брак с Жаком Гандшиным оказался несчастлив. Однако официально он никогда не был расторгнут. У Анны были родственники в Ницце, и она все чаще и надолго уезжала к ним, показываясь в Базеле лишь изредка. Тем более что в свое время они с мужем купили в Ницце небольшой домик (который позже, после кончины Гандшина, достался ей в наследство). Анна на много лет пережила своего знаменитого супруга. Она скончалась в 1976 году и похоронена в Базеле, в семейном захоронении Гандшиных на кладбище Вольфготтесаккер. Потомки Анны — внук Петер Гандшин и его супруга Пиа — заботятся сегодня об этом захоронении.

Представленные материалы, будучи взятыми в контексте биографии Жака Гандшина, открывают просопографический ракурс, позволяющий увидеть лица людей из ближайшего окружения ученого, создают «живое пространство» событий. Адреса некоторых из упомянутых лиц мы находим в адресных книжках Гандшина, а именно в книжке «Америка». Так, здесь указан адрес Веры Рейнола: 13878. *Floyd str. Louisville-Kentucky. USA*. То есть на рубеже 1940—1950-х годов (после переезда из Европы) Вера проживала в Луисвилле, крупнейшем городе штата Кентуки. На этом же листке мы находим адрес ее зятя, Паско Д'Аквила; он записан здесь как «*Sgt. P. F. D'Aquila*» (то есть «сержант П. Ф. Д'Аквила»), который служит в знаменитом Форт-Нокс, военной базе

¹ Некролог Стеллы см.: *Schildrop M. Obituary. Stella Helene (Reinola) D'Aquila, 89*. URL: <https://patch.com/rhode-island/cranston/obituary-stella-helene-reinola-daquila-89> (дата обращения: 09.02.2022).

(известной тем, что именно здесь хранится золотой запас США), расположенной в сорока с небольшим километрах от Луисвилла. То есть Паско Акуила служил в Форт-Ноксе, жена Стелла была, вероятно, при нем, а ее мать, Вера Рейнола, жила в городе неподалеку, в Луисвилле.

Гандшин поддерживал отношения с этими родственниками жены или не исключал возможности таких контактов и записал их адреса. Поэтому, когда в 1950 году ученый рассказывает в одном из писем коллеге, выдающемуся американскому музыковеду Отто Кинкельдей о том, что жена подталкивает его к мысли о переезде в Америку, и в связи с этим спрашивает о возможностях устроиться там¹, то он имеет в виду отнюдь не эмиграцию «в никуда». Анна хотела перебраться к своим близким — сестре Вере и ее семье, — с которыми Гандшин был лично знаком еще по Таллинну конца 1930-х годов.

Однако все закончилось очень быстро, почти не начавшись. Гандшин не переехал в Америку. Его семейная ситуация в начале 1950-х годов все более осложнялась, а состояние здоровья ухудшалось. Ученый скончался 25 ноября 1955 года, не дожив нескольких месяцев до своего 70-летия. Анна осталась в Ницце и даже, судя по всему, не приехала на похороны супруга. Слово в память о выдающемся ученом и дорогом человеке написала и произнесла на траурной церемонии любящая Елена Агрикола, его первая жена². Она пережила Гандшина на восемь лет, была похоронена в Базеле. Ее могила не сохранилась.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Князева Ж. В.* «Русский мотив» в переписке Жака Гандшина и Отто Кинкельдей // Временник Zubovskogo instituta. 2022. Вып. 2 (37). С. 123–130.
2. *Agricola H.* Zur Erinnerung an Prof. Dr. Jacques Handschin 1886–1955 // *Knjazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel; Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. S. 969–979.
3. Millal tagastatakse sõjamehe kodu? [Когда вернется солдатский дом?] // Kultuur ja Elu. 2003. № 1. URL: http://kultuur.elu.ee/ke471_reinola.htm (дата обращения: 09.02.2022).
4. *Schildrop M.* Obituary. Stella Helene (Reinola) D'Aquila, 89. URL: <https://patch.com/rhode-island/cranston/obituary-stella-helene-reinola-daquila-89> (дата обращения: 09.02.2022).

Аннотация

Статья знакомит с недавно обнаруженными материалами по истории эстонско-американской ветви семьи выдающегося ученого-музыковеда Жака Гандшина. Речь идет о родственниках со стороны второй супруги ученого, русской жительницы Таллинна Анны Н. Никитиной, и ее потомках.

¹ См.: *Князева Ж. В.* «Русский мотив» в переписке Жака Гандшина и Отто Кинкельдей // Временник Zubovskogo instituta. 2022. Вып. 2 (37). С. 123–130.

² См.: *Agricola H.* Zur Erinnerung an Prof. Dr. Jacques Handschin 1886–1955 // *Knjazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel; Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. S. 969–979.

Представляемые источники открывают возможность объемнее изучить сеть контактов ученого, способствовавшую реализации его научных устремлений.

Abstract

This article introduces recently discovered materials concerning the musicologist Jacques Handschin's familial history, with a specific focus on the Estonian family of his second wife, Anna Nikitina, a Russian from Tallinn. These materials provide an opportunity to study Handschin's network of contacts, which contributed to the achievement of his academic endeavours.

- ✓ *Ключевые слова:* Жак Гандшин, Анна Никитина, Вера Рейнола, Стелла Д'Аквила, музыковедение, просопография, история семьи.
- ✓ *Keywords:* Jacques Handschin, Anna Nikitina, Vera Reinola, Stella D'Aquila, musicology, prosopography, family history.

Родион Щедрин — либреттист (на примере опер «Мертвые души» и «Левша»)

БУЛАНОВ СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

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

BULANOV SERGEY A.

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

E-mail: sergartplus@mail.ru

Распространены ли в истории музыки случаи, когда композитор пишет произведения крупной формы на собственное либретто? Прежде всего, нам известны хрестоматийные примеры творческого сотрудничества — работа либреттиста да Кальцабиджи вместе с Глюком над оперной реформой, да Понте с Моцартом, Бойто с Верди, Бельского с Римским-Корсаковым.

В ряде энциклопедических изданий сформулировано мнение, что с начала XIX века начинает проследиваться тенденция, когда композиторы либо вообще обходятся без помощи профессиональных либреттистов, либо заказывают им только стихотворные тексты, самостоятельно продумывая структуру и драматургию либретто. Среди композиторов с таким мышлением Берлиоз, Бойто, Штраус, Даллапиккола, Чайковский, Прокофьев.

Одним из ярчайших примеров проявления у композитора литературного таланта можно назвать Вагнера, чью работу автор первого обзора истории либретто П. Смит оценивал как «наивысшее достижение»¹. В России также регулярно сочинения на собственные стихотворные и прозаические тексты создавал Мусоргский. В основу либретто его оперы «Хованщина» положено несколько документальных источников, а при написании либретто оперы «Борис Годунов» он не только сокращал текст Пушкина, но и делал стилизованные текстовые дополнения.

Проблема анализа оперного либретто и оценка его значимости в творческом процессе долгое время оставалась на периферии науки, и не только в музыковедении. Г. Ганзбург констатировал: «Музыковеды склонны считать изучение либретто компетенцией филологов. Филологи — компетенцией музыковедов. Театроведы также избегают данной проблематики»². Постепенно проблема выкристаллизовывалась: в XX веке труд «Драматургия оперного

¹ *Smith P.J.* The Tenth Muse, a Historical Study of the Opera Libretto. New York: Knopf, 1970. P. 287.

² *Ганзбург Г. И.* Для чего нужна либреттология? URL: http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/ogl.shtml (дата обращения: 19.04.2022).

либретто» создал И. Соллертинский, а М. Друскин опубликовал книгу «Вопросы музыкальной драматургии оперы». В XXI веке ученые обращают внимание на проблему изучения либретто все чаще, этому вопросу посвящены труды Ю. Димитрина, Е. Шпаковской, Е. Лаптевой, Е. Рахманьковой, В. Мовчан, М. Самородова, E. Reibel, R. Marvin, L. Rosmarin, A. Groos, R. Parker.

Исследователи по-разному классифицируют типы оперных либретто, но сходятся во мнении, что в историческом развитии само либретто становилось постепенно «не просто переложением литературы на музыку, а художественной трансформацией заимствованной фабулы, в результате чего происходило создание оригинального либреттного текста»¹.

В научный оборот вошли два термина, типизирующие либретто: «литературная опера» (введен в 1914 году Э. Истелем в труде «Das Libretto») и «либреттная опера» (расшифровывается, например, в статье Е. Гуляевой²).

Закон «литературной оперы» объясняется в труде П. Петерсона и Х.-Г Винтера: «Языковая, семантическая и эстетическая структура оригинального текста полностью сохраняется в музыкально-драматическом тексте (оперной партитуре) и сохраняется как заметный ее слой»³. Применяя такой термин к современной музыке, Г. Григорьева относит к этому явлению произведения, в основе которых не переработка литературного первоисточника, а оригинальное произведение, не подвергнутое существенным изменениям: «Воцтек» и «Лулу» Берга, «Чертогон» Сидельникова, «Записки сумасшедшего» Буцко. С этой же точки зрения автор рассматривает три оперы Денисова — «Иван-солдат», «Пена дней» и «Четыре девушки».

Литературный источник в «либреттной опере», как пишет Е. Гуляева, «обычно подвергается существенным структурным изменениям в интересах целого, допускается сокращение деталей, которые не вносят нового смысла по сравнению с уже имеющейся информацией»⁴.

Заметим, что между терминами целый ряд противоречий. Мы видим примеры, когда либретто, созданное на основе литературного первоисточника, обнаруживает немало «новых смыслов»: так, в «Пиковой даме» Чайковского концепция и драматургические акценты заметно отличаются от оригинального пушкинского текста.

¹ Лаптева Е. Р. Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А. С. Пушкина в русской опере рубежа XIX—XX веков: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Уральский гос. ун-т. им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2002. С. 6.

² Гуляева Е. С. Черты литературной оперы в сочинении Г. Н. Иванова «Ревизор» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 1. С. 41—54.

³ Тарнопольский В. В. Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному театру // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Международной научной конференции, 11—15 ноября 2019 г. / Ред.-сост. И. П. Сусидко. Т. 2. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 57.

⁴ Гуляева Е. С. Черты литературной оперы в сочинении Г. Н. Иванова «Ревизор». С. 42.

Возможно, официальная терминология и классификации в данном случае вторичны. Нам кажется важным прояснить дискуссионную мысль иного плана: является ли либретто, представляющее собой переработку литературного произведения, самостоятельным художественным текстом? Например, исследователь И. Поляков, придерживаясь по этому вопросу утвердительно-го ответа, причисляет такой тип либретто к «литературным жанрам»¹.

Если считать либретто, написанное самим композитором, полноценным художественным текстом и даже отдельным литературным жанром, возникает еще одна немаловажная научная проблема: что стоит за желанием композитора собственноручно написать либретто и как конкретно этот метод влияет на творческий результат?

Одним из крупнейших отечественных композиторов, кто системно пишет либретто к своим сочинениям, является Родион Щедрин. После своей первой оперы «Не только любовь» (либретто Василия Катаняна) композитор больше никогда не доверял либреттистам: все следующие шесть опер, включая «Левшу» и «Рождественскую сказку», написаны им на собственное либретто. Среди них первым опытом стала опера «Мертвые души» (1977), в которой «композитор проявляет себя как блистательный литератор, соавтор Гоголя»².

О структуре либретто Щедрина В. Холопова пишет, что «каркас был составлен по первому тому „Мертвых душ“, но с инкрустацией строк из второго тома — тех, которые Щедрину в разговоре о его опере по памяти процитировал Шостакович»³. Можно судить, что рекомендации Шостаковича касались, прежде всего, образа Чичикова. Цитаты из второго тома вошли в его ариозо из I действия («Признаюсь, еду я по нужде другого») и в арию на балу у Губернатора («Мудрости жажду, мудрости извлекать доходы верные»).

Детальное описание либретто «Мертвых душ» произвел Я. Платек. Его большую аналитическую работу «„Книжечка“ для музыки» в 1980 году опубликовал журнал «Советская музыка». Из этого анализа в пример приведем один ключевой момент. Платек любопытно разбирает первую сцену «Обед у прокурора», где, на наш взгляд, гиперболизируется ситуация «Демьяновой уха» Крылова, которая у Гоголя помещена в седьмую главу, а у Щедрина играет роль экспозиции. «Сцена „Обед у прокурора“, — пишет Платек, — сразу же погружает нас в атмосферу суеты и никчемности. Нагромождение блюд пахнет фантасмагорией. Чичиков и его контрагент-

¹ Поляков И. А. Некоторые особенности оперного либретто как потенциально литературного жанра // Филология: научные исследования. 2020. № 2. С. 38.

² Щедрин Р. К. Монологи разных лет / Сост. Я. Платек, коммент. Е. Власовой. М.: Композитор, 2002. С. 7.

³ Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. С. 74.

ты выпивают и закусывают неоднократно. Тут и бараний желудок (Собакевич), и „рябиновка, имеющая совершенный вкус сливок“ (Ноздрев), и щи от чистого сердца (Манилов), и так далее»¹. Получается, только одной такой перестановкой Щедрин выстраивает драматургию подобно гоголевскому «Ревизору», где в первом действии все главные герои собираются в доме Городничего.

Рассуждая о методах работы Щедрина над либретто, И. Лихачева делает вывод, что он «порой буквально по крупице собирал особенно примечательные и характерные для данного образа реплики или остроумные описания сходных ситуаций, разбросанных в тексте поэмы, обращаясь также и ко второй части. Например, к эпизоду обеда у помещика Петра Петровича Петуха, на который был приглашен Чичиков. Описание некоторых блюд, подаваемых за столом, Щедрин вложил в уста персонажей, присутствующих на обеде у полицеймейстера»².

Текст поэмы предстает в либретто с сокращениями и микроперестановками фрагментов преимущественно в рамках одного смыслового фрагмента. Но есть две существенные трансформации: композитор «собирает» из шести глав сцену «Обед у Прокурора» и драматургически переосмысливает эпизод похорон Прокурора, сдвигая его ближе к финалу оперы.

Переставлена в самое начало оперы сцена «Обеда»: как уже говорилось, у Щедрина сцена гиперболизированно «разрослась». Это изменение первоисточника сделано, вероятно, с целью акцентирования драматургического принципа оперы, в основе которого сосуществуют две русские сферы: «народная» и «помещичья». Другое изменение хода гоголевских событий — перенос ближе к финалу сцены похорон прокурора, которая становится теперь обостренной кульминацией «Толков в городе».

Литературные методы работы Щедрина с текстом Гоголя разнообразны. Самый распространенный прием — *сокращения*. Проиллюстрируем его «обработкой» сцены с Коробочкой, где осуществлены сокращения и перестановки на основе третьей главы «Мертвых душ».

Вариант Гоголя (зачеркиванием отмечены сокращения Щедрина):

— Да чего ж ты рассердился так горячо? Знай я прежде, что ты такой сердитый, да я бы совсем тебе и не преклословила. — Есть из чего сердиться! Дело яйца выеденного не стоит, а я стану из-за него сердиться! — Ну, да изволь, я готова отдать за пятнадцать ассигнацией!

Вариант Щедрина: Чего ж ты рассердился так горячо? Изволь, отдам я за пятнадцать ассигнацией!

¹ Платек Я. М. «Книжечка» для музыки // Советская музыка. 1980. № 12. С. 37.

² Лихачева И. В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1977. С. 18–19.

Кроме сокращений, авторское повествование Гоголя нуждалось в логичных трансформациях путем *составления реплик и диалогов* главных героев. Зачастую Щедрин буквально по крупицам составляет эпизоды: номер «Манилов» собирается из разных фрагментов второй главы, в финал номера «Коробочка», основанного на третьей главе, вводятся реплики из восьмой главы.

Ярчайший пример глобального «собрания» текста не только из разных глав, но и из двух томов — диалог Чичикова и Губернатора в сцене «Обед у прокурора».

Вариант Щедрина:

— В губернию *вашу* въезжаешь, как в рай, дороги везде бархатные, и что те правительства, которые назначают мудрых сановников, достойны большой похвалы.

— Откушайте, Павел Иванович, *теленка на вертеле*.

Гоголь, 1 глава, I том: Губернатору намекнул как-то вскользь, что в его губернию въезжаешь, как в рай, дороги везде бархатные, и что те правительства, которые назначают мудрых сановников, достойны большой похвалы.

Гоголь, 3 глава, II том: хозяин, не говоря ни слова, положил ему на тарелку хребтовую часть теленка, жаренного на вертеле, лучшую часть, какая ни была, с почками, да и какого теленка!

Четыре раза в либретто встречаются намеренные *повторы слов*, вероятно, опять же с целью комической гиперболизации. Например, реплика Ноздрева из четвертой главы поэмы в оригинальном виде такая: «Нет, брат, дело кончено, я с тобою не стану играть». Щедрин ее преобразует повторами: «*Нет, дело кончено, нет, дело кончено, нет, дело кончено, нет, дело кончено*, я с тобой играть не стану». Кроме этого, мы видим здесь и другие микроизменения: удалено обращение «брат» и в слове «тобою» заменено окончание.

Один из других приемов — *словообрыв*. В сцене «Обед у прокурора» в реплике Чичикова убирает одно уточняющее слово, наделяя его фразу двусмысленностью. У Гоголя во второй главе: «На что Чичиков отвечал всякий раз: „Покорнейше благодарю, я сыт, приятный разговор лучше всякого блюда“». Щедрин убирает слово «блюда», и остается дважды повторенная недосказанность: «Приятный разговор лучше всякого, лучше всякого».

Как можно заметить, зачастую перечисленные методы работы с текстом переплетаются друг с другом. В одном фрагменте либретто композитор использует и перестановки, и замену слов.

Введение авторского текста самого Щедрина появляется минимально в «промежуточных» номерах — стилизованных в фольклорной манере текстов и мелодий. Номера выстроены в опере следующим образом: Вступление, окончание 2-й картины, № 3 — «Дорога», № 5 — «Шибень», № 7 — «Песни», № 10 — «Кучер Селифан», № 12 — «Плач солдатки», № 14 — «Запев», № 19 — Финал. «Они составляют известный в истории музыки цикл — прелюдия,

группа интерлюдий и постлюдия, — реализованный в русском ключе»¹, — считает В. Холопова.

Идею введения такого материала композитор явно почерпнул в тексте поэмы, где есть текстовая цитата подлинной народной песни «Не белы снеги». Также Щедрин использует еще два фольклорных текста, но не цитирует их оригинальные мелодии: песня «Ты полынь, полынечка-трава» и плач «По-разтроньтиса, люди добрыя».

Кроме того, Щедрин вводит в либретто невербальное воплощение эмоциональных свойств текста, заменяя отдельные эпизоды пантомимой. Три таких случая: экспрессивный «Торг» с Коробочкой в I действии (на фоне плотного оркестрового звучания), «Любовь» в виде вальса с губернаторской дочкой во II действии, а также «Крушение» в финале, когда Чичиков через пантомиму общается со швейцарами, которым «не приказано принимать».

На наш взгляд, такие критерии, как проиллюстрированная степень детальности в работе и многообразии литературных приемов, дают серьезные основания считать либретто «Мертвых душ» художественной удачей композитора.

Среди иных точек зрения на либретто Щедрина к «Мертвым душам» выделим мнение С. Журавлевой — автора статьи о трех вариантах либретто к музыкальному воплощению поэмы «Мертвые души» (в том числе и об опере Щедрина). Автор объясняет закономерности, объединяющие «словесные, сюжетные и композиционные переключки в либретто, позволяющие уловить сверхсловесную драматургию целого»² через анализ «смысловых рифм», что дает возможность проследить мотивацию либреттиста при расставлении эмоциональных акцентов в сюжете и образах героев. Конкретно об опере Щедрина исследователь делает весьма неожиданный вывод: «В итоге в центре внимания либреттиста и композитора оказываются не лица, а среда, картины гнилостного, убогого, беспросветного быта некой русской губернии. Им противопоставлены печальные хоровые эпизоды. Эмоции возникают как бы независимо от персонажей, и слово в оперных сценах Щедрина служит орнаментом для выражения довольно абстрактных ощущений»³.

Прежде чем обратиться к анализу либретто оперы «Левша», подчеркнем, что Щедрина как либреттисту пока еще не посвящено большого исследования. Однако отдельные попытки осмыслить столь важную особенность его композиторского мышления уже были: например, статья И. Яськевич касается либретто оперы «Лолита». Автор излагает свои наблюдения о том, как

¹ Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С. 82.

² Журавлёва С. М. Либретто по «Мёртвым душам» с точки зрения смысловых рифм. К вопросу о методологии оценки. URL: www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/rhymes.docx (дата обращения: 17.05.2022).

³ Там же.

композитор интерпретирует сюжет Набокова: «Щедрин сохраняет повествовательность в изложении сюжета — в основе либретто лежит монолог главного героя, при этом история, составляющая основу романа, в либретто значительно сокращается, исповедь Г. Г. „сжимается“, несется в стремительном темпе. В первом акте либреттист вовсе опускает предысторию возникновения мании Г. Г., первую его малолетнюю возлюбленную Анабеллу Ли, лирическим излиянием героя оставляет лишь небольшое место в немногочисленных коротких ариозо, отказывается от подробного описания фона событий, примет быта, окружающего персонажей, значительно сокращает количество второстепенных действующих лиц»¹.

Даже при минимальном сравнении технических моментов работы над либретто «Мертвых душ» и «Лолиты» мы видим четкие либреттистские задачи, которые композитор последовательно выполняет: динамизирует действие, акцентирует важные драматургические моменты, сокращает литературную «описательность» в соответствии с логикой оперного жанра.

В сравнении с либретто к опере «Мертвые души» посмотрим, какими приемам Щедрин пользуется более чем через двадцатилетие, работая над оперой «Левша» (2013).

События сказа Лескова «Левша» Щедрин выстраивает в либретто таким образом, чтобы в первом действии была сконцентрирована сюжетная линия подковывания блохи, замененная на ее «русификацию». Левша в сюжетном варианте Щедрина не только подковал блоху: в опере она получает голос, учится танцевать «барыню», а знание английского алфавита тульские мастера заменяют ей на знание русского.

Композитор в качестве завязки оперы сразу же ставит эпизод обнаружения блохи императором Николаем I (№ 1), взятый из четвертой главы сказа. Затем Щедрин вводит в либретто текст рассказа атамана Платова из первой главы, а после выстраивает арку, возвращаясь к событиям четвертой главы (№ 10, «Вновь Зимний дворец в царствование Николая I»). Все другие события оперы по последовательности совпадают с «Левшой» Лескова. Кроме того, Щедрин вводит в оперу новых персонажей: английскую принцессу Шарлотту, «разговорных женщин» и других второстепенных персонажей для массовых сцен. Эти действующие лица второстепенны, не меняют нарратив, они продиктованы законами театральности.

В либретто Щедрина прослеживается компромиссный способ воплощения лесковского сюжета в музыке: при сохранении стилистики и точного текста используются не только сокращения, но и смысловые дополнения — стилизованные под манеру Лескова. Композитор, сохраняя фабулу сюжета,

¹ Яськевич И. Г. «Лолита»: роман Владимира Набокова и опера Родиона Щедрина (к вопросу об интерпретации литературного произведения в современной опере) // Вестник Новосибирского государственного театрального института. 2009. № 1. С. 62.

делает одно существенное нововведение. У Лескова линия блохи остается незавершенной — писатель не размышляет о ее дальнейшей судьбе. В опере Щедрина ее роль становится, напротив, максимально рельефной: ее судьба оказывается неразрывно связана с главным героем. В финальной сцене гибели главного героя в стилистике хоровой религиозной музыки блоха поет Левше колыбельную.

Также можно сделать вывод, что в опере усиливается национальный смысл сказа, сконцентрированный в дуэте «Речка Тулица», выполняющем в общей драматургии функцию рефрена. Эту же функцию выполняют «фольклорные» номера «Аленький цветочек», «Тула, моя Тула», «Балалаечка-минорочка». По поводу возможных заимствований и стилизации Щедрин уточняет: «В опере нет никаких цитат, ни одной. Что касается Тулы, то я же корнями оттуда, из Тульской губернии, так что к ней у меня есть какая-то расположенность»¹.

Кроме прочего, Щедрин в тексте либретто акцентирует конкретное имя Левши — Иван. В тексте сказа имя также упоминается и выгравировано на пистолети из аглицкой кунсткамеры: «Иван Москвин во граде Туле». Щедрин передает эти слова через реплику Александра I. Еще раз имя Левши будет названо в эпилоге, в колыбельной блохи: «Баю-бай, баюшки, дарят гостинцы Ванюшке».

Что касается конкретных приемов работы Щедрина над либретто, в «Левше», как и в «Мертвых душах», самым распространенным приемом оказываются *сокращения*. Например, фраза Лескова, что «а футляра на нее (блоху. — С. Б.) не принесли», сокращается Щедриным до реплики Платова «А футляр?».

Изначально у Лескова в «Левше» совмещены два способа изложения текста: как авторский, так и обилие прямой речи. Поэтому такой проработки, как составление диалогов из разных фрагментов первоисточника «Мертвых душ», в «Левше» мы не находим. Основные трансформации лесковского текста связаны с введением новых персонажей, реплики для которых берутся у других героев или из авторского повествования. Приведем в пример перифразирование, используемое для принцессы Шарлотты. Реплика государя Александра Павловича: «Завтра мы с тобою едем их оружейную кунсткамеру смотреть» — с изменениями и дополнениями переходит к Шарлотте, которая говорит, обращаясь к нему: «Ваше величество... мы в оружейной кунсткамере».

Вновь мы видим в либретто прием гиперболизации. У Лескова Левша говорит: «Покорно благодарствуйте на всем угощении, и я всем у вас очень доволен и все, что мне нужно было видеть, уже видел, а теперь *я скорее домой хочу*». Щедрин доводит напряжение до крайней степени: «Домой, домой, домой, домой хочу, домой скорей хочу».

¹ Дудин В. В. Разгадка Левши. URL: <https://rg.ru/2013/07/30/levsha.html> (дата обращения: 19.04.2022).

Ряд примеров незначительных изменений отдельных слов, вероятно, спровоцированы необходимой музыкально-ритмической организацией текста. «Отвлечь» заменяется на «отвадить», «отвезти» на «отвезть», «захватил» на «взял».

Уже ранее стало очевидно, что введение авторской стилизации текста Щедрина в либретто «Левши» выглядит более смело, чем в «Мертвых душах». Композитор добавляет фразы, не меняющие концепцию произведения, но имеющие определенный смысловой посыл. Платов у Лескова, оценивая блоху, говорит: «А надо бы подвергнуть ее русским пересмотрам в Туле или в Сестербеке». Щедрин добавляет перед этим религиозный акцент: «*Святому Николе поклонясь*, надо подвергнуть блоху русским пересмотрам».

Интересно, что композитор для обострения контраста «русского» и «иностранный» вводит в либретто английский текст. В номере «Англицкие невесты» Брюнетка поет, обращаясь к Левше: «*My dream is love, my soul is love, my arms is love, o, love, my voice is love, my eyes is love, my heart is love, my love...*»

Отметим, что процесс нашего восприятия текстовых интонаций, заложенных в первоисточнике, отраженных в либретто и воплощенных в музыке, показан на примере оперы Щедрина «Левша» в работе музыковеда Т. Сиверской¹, которая предлагает новую методику рассмотрения художественного текста через анализ интонационно-ритмических связей.

Если суммировать наши наблюдения за принципами работы Родиона Щедрина над либретто, становится понятно, что во всех обсуждаемых случаях композитор вовсе не идет по инерции за литературным первоисточником и не просто последовательно «сокращает» его до масштабов либретто. Щедрин полноценно интерпретирует художественные произведения, подвергая их значительным трансформациям, что отражается на авторской концепции сочинения.

Так, в «Мертвых душах» переставленными и «собранными» оказываются несколько сцен поэмы («Обед у прокурора» в первом действии), а реплики отдельных героев нередко состоят из разных фрагментов гоголевского сочинения. В «Левше» оправданная смелость композитора-либреттиста проявляется не только в «концентрированной» драматургии, но и во введении новых персонажей, в факте наделения блохи голосом и замены ее оригинальной функциональности.

Щедрин в каждом случае написания собственного либретто, подобно скульптору, работает с изначально «большим» и ценным материалом, шлифует и оттачивает его под свои художественные задачи. Результат кропотливой работы композитора представляется нам убедительным. Его фигура как либреттиста встает в один ряд с выдающимися мастерами этого жанра.

¹ Сиверская Т. М. Музыкальные интонации в сказе Н. С. Лескова «Левша» и их воплощение в одноименной опере Р. К. Щедрина // *Обсерватория культуры*. 2021. Т. 18. № 3. С. 272–283.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ганзбург Г. И.* Для чего нужна либреттология? URL: http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/ogl.shtml (дата обращения: 19.04.2022).
2. *Гуляева Е. С.* Черты литературной оперы в сочинении Г. Н. Иванова «Ревизор» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 1. С. 41–54.
3. *Дудин В. В.* Разгадка Левши. URL: <https://rg.ru/2013/07/30/levsha.html> (дата обращения: 19.04.2022).
4. *Журавлёва С. М.* Либретто по «Мёртвым душам» с точки зрения смысловых рифм. К вопросу о методологии оценки. URL: www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/rhymes.docx (дата обращения: 17.05.2022).
5. *Лантева Е. Р.* Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А. С. Пушкина в русской опере рубежа XIX–XX веков: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Уральский гос. ун-т. им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2002. 196 с.
6. *Лихачева И. В.* Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1977. 207 с.
7. *Платек Я. М.* «Книжечка» для музыки // Советская музыка. 1980. № 12. С. 37–38.
8. *Поляков И. А.* Некоторые особенности оперного либретто как потенциально литературного жанра // Филология: научные исследования. 2020. № 2. С. 37–49.
9. *Сиверская Т. М.* Музыкальные интонации в сказе Н. С. Лескова «Левша» и их воплощение в одноименной опере Р. К. Щедрина // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18. № 3. С. 272–283.
10. *Тарнопольский В. В.* Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному театру // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / Ред.-сост. И. П. Сусидко. Т. 2. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 55–63.
11. *Холопова В. Н.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
12. *Щедрин Р. К.* Монологи разных лет / Сост. Я. Платек, коммент. Е. Власовой. М.: Композитор, 2002. 192 с.
13. *Яськевич И. Г.* «Лолита»: роман Владимира Набокова и опера Родиона Щедрина (к вопросу об интерпретации литературного произведения в современной опере) // Вестник Новосибирского государственного театрального института. 2009. № 1. С. 61–69.
14. *Smith P. J.* The Tenth Muse, a Historical Study of the Opera Libretto. New York: Knopf, 1970. 417 p.

Аннотация

Статья посвящена малоизученному аспекту творчества Родиона Щедрина и научной проблеме — композитор как автор либретто для собственных опер. В тексте аналитически сравниваются методы работы Щедрина с литературными первоисточниками опер «Мертвые души» и «Левша». Выявленные закономерности позволяют считать композиторские либретто самостоятельными художественными текстами и сделать вывод о том, как именно такой метод влияет на творческий результат.

Abstract

This article considers a neglected aspect of Rodion Shchedrin's work: his role as the librettist for his own operas. In particular, it presents an analytical comparison of Shchedrin's librettos for his operas *Dead Souls* and *The Left-Hander* with their literary sources, and argues that the librettos should be considered independent literary texts. The article concludes with a consideration of the ways in which the process of constructing a libretto influences the creative result.

- ✓ *Ключевые слова:* Щедрин, Гоголь, Лесков, «Мертвые души», «Левша», опера, либретто.
- ✓ *Keywords:* Rodion Shchedrin, Nikolay Gogol, Nikolay Leskov, *Dead Souls*, *The Left-Hander*, opera, libretto.

On the Making the *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus*¹

О создании семязычного словаря
музыкальной терминологии

БАУМАНН ДОРОТЕЯ

Доктор музыкологии, приватдоцент, Цюрихский университет;
сопредседатель рабочей исследовательской группы IMS
по истории IMS (Цюрих, Швейцария)

BAUMANN DOROTHEA

PhD (Musicology), Privatdocent, University of Zurich;
Co-chair of the IMS Study Group for the History of the IMS (Zürich, Switzerland)

The *Polyglot Dictionary of Musical Terms* or *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus*, edited by Horst Leuchtman, appeared at Akademiai Kiadó Budapest, publishing house of the Hungarian Academy of Science, and Bärenreiter Kassel, Basel, Tours and London in 1978. After the Répertoire International des Sources Musicales (RISM), founded in 1951 in Paris², this was the second joint project of the International Musicological Society (IMS) with the International Association of Music Libraries (IAML) under the guidance of an international Commission mixte (CM) with members from both societies. The CM was chaired by Vladimir Fédorov.

Vladimir Fédorov (1901–1979) began his studies in Russia (1918–1919) and from 1921 to 1933 studied piano, composition and musicology in Paris and Germany. He was librarian of the Sorbonne library (1933–1939), of the music department at the Bibliothèque Nationale in Paris (1946–1966), and of the Paris Conservatoire Library (1958–1964). He was IAML's first Secretary General (1951–1955), then Vice President (1955–1962) and President twice (1962–1965) and (1968–1971). He was the founder and editor of IAML's periodical *Fontes Artis Musicae FAM* in 1954. In 1955 he became a member of the IMS, in 1958 a member of the Directorium and from 1964 to 1967 IMS President. During these presidencies two international repertoires were officially acknowledged: the

¹ This is an elaborated version of the paper given at the Zoom Conference of the IMS Study Group for the History of the IMS within the Colloquium during the Fourth International Conference "Translations of Terminology and Special Literature in Art Criticism" at the Russian Institute for the History of the Arts Saint Petersburg on 8 December 2020.

² Vladimir Fédorov: Rapport du Secrétaire général, années 1951–1955, in: *Fontes Artis Musicae* 3/1 (1956), p. 18.

Répertoire internationale de Littérature musicale (RILM) in 1966 and the Répertoire internationale d'Iconographie musicale (RIIdIM) in 1971. In 1973 Fédorov became President of the Commission mixte of RISM. From 1962 to 1966 he was Vice President and then President of the International Music Council IMC (UNESCO). He spoke several languages and was an important figure of the musicological network at least from 1946 until his illness in 1977¹.

The project for a *Polyglot Dictionary of Musical Terms*, announced at the Seventh International Congress of the IMS in Cologne in June 1958, took two decades of preparation and elaboration. Documents on the activity of the editing group are scarce. Unfortunately, Fédorov's personal archives have not survived. Only short paragraphs in the yearly reports of the IMS give some idea of what was going on.

Seven lines in the annual report of the IMS for 1958 mention the decision to publish „ein polyglottes Wörterbuch (sechssprachig) musikalischer Fachausdrücke. Die für diese Arbeiten aus Spezialisten gebildeten Kommissionen konnten auf Ende des Jahres dem Direktorium erste ausführliche Exposés als Grundlage der sobald als möglich beginnenden praktischen Arbeit vorlegen.“ (BS StA 6529)² Unfortunately these exposés are not preserved.

The annual report for 1959 confirmed the beginning of practical work: „Die praktischen Arbeiten für dieses äusserst wichtige Unternehmen konnten im vergangenen Jahre begonnen werden. Das Wörterbuch sieht zunächst einen praktischen Teil in der Art eines Taschenwörterbuchs in fünf Sprachen vor, dem später ein zweiter weiterer Teil mit weiteren Sprachen folgen soll.“ (BS StA 6532) Remarkable is the fact that the number of languages was reduced to five with the aim to add further languages later. The preface of 1978 speaks of 18 to 20 additional languages (!) and mentions that IAML joined the project.

The IMS *Communique* no. 13 published on 1st of April, 1961 informed members that work had been resumed after interruption caused by financial difficulties: „Nach einem durch finanzielle Schwierigkeiten verursachten Unterbruch sind die Arbeiten an der ersten kürzeren Ausgabe dieses Wörterbuches wieder aufgenommen worden. Ein neuer Redaktor und englische, spanische, französische und italienische Übersetzer sind ernannt worden und gedenken ihre Arbeiten bis zum Beginn des Jahres 1962 beenden zu können.“ (BS StA 6535)

The annual report for 1962 announced the nomination of Horst Leuchtman from Munich as chief editor: „Nach längeren Bemühungen konnte endlich in Dr. Horst Leuchtman, München, ein Chefredaktor gefunden werden, der für die Gesamtleitung und Koordination der einzelnen Teile verantwortlich ist. Die Arbeiten sind so weit gediehen, das mit der Fertigstellung des Manuskriptes im

¹ Catherine Massip: Vladimir Fédorov, in: *The History of the IMS (1927–2017)*, ed. by Dorothea Baumann and Dinko Fabris, Kassel etc. 2017, p. 73–76

² Number of the photo taken in the Staatsarchiv of Kanton Basel-Stadt (BS StA) as stored in the archive of the IMS.

Laufe des Jahres 1963 zu rechnen ist. “ (BS StA 6541) It was decided together with Horst Leuchtmann that German would be the leading language and that the terms would be given in alphabetical order in one common list.

Horst Leuchtmann (1927–2007) studied musicology with Ficker, Reichert and Georgiades and the English language at the University of Munich and English at the Sprachen- and DolmetschInstitut at the same place. Leuchtmann completed his dissertation on *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso* in 1959. From 1958 to 1995 he was staff member of the Musikhistorische Kommission of the Bayerische Akademie der Wissenschaften in Munich. He wrote Orlando di Lasso's critical biography and became general editor of his complete works. From 1983 to 1995 he lectured at the Hochschule für Musik und Theater München, and from 1986 as Honorarprofessor. In 1989 he became a member of the Bayerische Akademie der Schönen Künste and lecturer at the Universities of Munich and Augsburg. His second field of research was terminology of music. Together with the composer Philippine Schick he edited the *Langenscheidt's Fachwörterbuch Musik* (Berlin 1964)¹. This qualified him as chief editor of the *Polyglot Dictionary of Musical Terms*.

The same IMS report for 1962 mentioned that the Conseil International de Philosophie et Histoire CIPSH started paying subventions for RISM and that the International Music Council IMC did the same for *Acta Musicologica*, but no subvention from these UNESCO organizations were given to the *Polyglot Dictionary*. The annual report for 1963 announced a new delay: „Hingegen sind die Arbeiten am *Polyglotten Wörterbuch* zur Zeit ins Stocken geraten, einerseits wegen Koordinationsarbeiten (...) und andererseits wegen Verzögerungen bei den fünf Übersetzern.“ (BS StA 6544-45)

In 1966 it became known that Akademiai Kiadó, the publishers of the Hungarian Academy of Sciences in Budapest, also planned a multilingual dictionary of musical terms. Negotiations led to an agreement of collaboration. Shared responsibilities of the editorial teams and the addition of the languages Hungarian and Russian were decided².

No further information appeared until 1976 when imminent finalization and publication was announced: „Die Redaktion am *Polyglotten Wörterbuch (Terminorum musicae index septem linguis redactus)* wird abgeschlossen; die Drucklegung beginnt im Herbst 1976, das *Wörterbuch* soll dann 1978 erscheinen³.

¹ Bernhold Schmid: Horst Leuchtmann, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed. by Ludwig Finscher, *Personenteil*, Vol. 11, Sp. 25–26.

² Wolfgang Rehm, member of the Commission mixte, in the Preface of the Terminorum Index, p. 9*; Rudolf Häusler: 50 Jahre Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft IGMw, in: *Acta Musicologica* 49/1 (1977), p. 18; Catherine Massip: Vladimir Fédorov, p. 74

³ See the note by Secretary General Rudolf Häusler at the end of the IMS chronicle in *Acta Musicologica* 1977, confirmed by a letter of Wolfgang Rehm on 25 May, 1977.

The list of persons involved as given on the title pages and in the foreword is as follows:

The Commission internationale mixte: Vladimir Fédorov, chair, IAML and IMS President, member of the CM of RISM, IMC President; Donald J. Grout, AMS and IMS President, contributor to the Harvard Dictionary, Professor at Cornell University; Alexander Hyatt King, IAML President, Librarian at the British Museum London, member of the CM of RISM; Frits Noske, Director of the Amsterdam Music Library, Reader at the University of Leiden and Professor at the University of Amsterdam; Alfons Ott, Director of the Städtische Bibliothek München from 1945 and Secretary General of IAML; Miguel Querol, Director of the Instituto Español de Musicología (successor of Higinio Anglés) and member of the Spanish group of RISM; Eduard Reeser, IMS President, Professor at Utrecht University, contributor to the Harvard Dictionary; Wolfgang Rehm, student of Gurlitt, founding member and long term treasurer of RISM and IAML, chief reader and later member of the executive board of Baerenreiter Verlag Kassel, and from 1981–1994 chief editor of the *Neue Mozart Ausgabe* in Salzburg; Claudio Sartori, board member of IAML and member of the CM of RISM, collaborator of the *Bibliographie musicale*, founder of the Ufficio ricerca fondi musicali (URFM) and editor of the *Dizionario Ricordi* (1959).

The translators and advisors were as follows: Horst Leuchtmann, editor-in-chief; John A. Parkinson, English; Nicole Wild, French; Rossana Dalmonte, Italian; Daniel Devoto, Spanish; András Székely, Hungarian; Gita Balter and Natalya Malina, Russian.

The Advisors: Ian Spink, Sydney, Australia; Eric Gross, Sydney, Australia; Michael Ochs, Boston, Mass.; Paul Brainard, West Newton, Mass.; Bernard Bardet, Choisy-le-Roi, France; Fausto Broussard, Milan, Italy; Miguel Querol, Barcelona, Spain; Narcis Bonet, Boulogne-sur-Seine, France.

The Advisors for special fields: Kurt Blaukopf, Vienna, Sociology of Music; Mme la Comtesse Geneviève [Thibault] de Chambure, [Paris], Musical Instruments; Carl Dahlhaus, Berlin, Aesthetics of Music; Peter Keller, Zürich, History of Music; Bruno Nettl, Urbana, Il., Ethnomusicology; Sir Jack Allan Westrup, Theory of Music.

In the years after World War II other terminological projects were set up — despite, or properly because musicologists and librarians had lost their books. They worked with handwritten notes and personal file cabinets. This situation was the background for the new activities of the IMS from 1948–1949 and for the foundation of International Association of Music Libraries (IAML) in Paris in 1951. The *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie* (HmT), was one of the important parallel projects¹. Preparation started in 1950 by Wilibald Gurlitt (until

¹ Hans Heinrich Eggebrecht (ed.): *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie* (HmT), Stuttgart: Steiner, 1972–2006. Vorwort, S. 2. URL: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00070509/images/index.html?id=00070509&groesser=&fip=193>.

1955) and was continued by Hans Heinrich Eggebrecht (from 1965). From 1971 to 2006 it appeared as a single leaf edition under the editors Eggebrecht (until 1999) and Albrecht Riethmüller (1999-2006). This project too was much slower than expected: in 1950 it was announced to be finished within in five years. As Eggebrecht outlines in the foreword the aim was to give a „history of terms“ after the model of the *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, sponsored by the *Akademie der Wissenschaften und der Literatur* (Mainz) and published in Basel und Darmstadt in 1971¹. Gurlitt and later Eggebrecht were both members of the Academy.

Another fruit of the same team was the *Sachteil* of the 12th edition of the *Riemann Lexikon*, edited by Wilibald Gurlitt and Hans Heinrich Eggebrecht, and published by Schott in Mainz in 1967². Eggebrecht's important article on „Musikalische Terminologie“ in the Riemann *Sachteil* is based on his habilitation on „Terminologie“ presented at the University of Erlangen in 1955. Eggebrecht also reports that Gurlitt's annotated list of subject terms prepared for the HmT was used for the Riemann *Sachteil*. In the mentioned article Eggebrecht defines different categories of terms:

- Erklängen: Töne, Musik
Describe sound: sound, music
- Benennen: Wörter, Sprache → Fachsprache
Designate: words, language → terminology
- Griechische Termini der Musiktheorie von der Antike bis heute:
Musik, Rhythmus, Harmonie
Greek terms until today: music, rhythm, harmony
- Hellenismus: Begriff (terminus) – Sache (res)
Hellenism: Term, notion – matter
Wörter bestehen fort, Sachen wandeln sich
Words continue existing, things change
- Lehnwörter, Fremdwörter (ostinato, Vortragsbezeichnungen)
word borrowings, foreign words (ostinato, expression marks)
- Umgangssprache (z. B. Musikinstrumente, Tänze)
Common speech (e.g. musical instruments, dances)
- Kurzform (tempo rubato → rubato)
Short form (tempo rubato → rubato)
- Ungeklärte Etymologie (Madrigal, Fauxbourdon, Concerto)
Unresolved etymology (madrigal, fauxbourdon, concerto)
- Geschichte der Musik ist ständige Neudefinition der Sachen, beschrieben in Lexika

¹ Hans Heinrich Eggebrecht, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 12 (1968), p. 114–125. URL: <https://www.jstor.org/stable/24358354>.

² The *Personenteil* in two volumes edited by Gurlitt, was published 1959 and 1961.

Music history, continuous process of new definition of subject terms in encyclopedias

Verschiedene Arten von Begriffen:

Different kinds of terms:

- Interpretation
- Bezeichnung klanglicher Phänomene: Klang, Intervallkomplex, Akkord, Harmonie, Struktur
Denotation of sound phenomena: sound, complex of intervals, chords, harmony, structure
- Verabsolutierung der Terminologie
Absolutization of terminology
- Auch Prinzipielles ist historisch bedingt
Fundamental notions are also historically induced
- Naturwissenschaften – Geisteswissenschaften
Terms of natural science and human sciences
- Sachgeschichte – Bedeutungsgeschichte
History of subject matter – history of significance
- Wortgeschichte
History of word meaning
- Bezeichnungsgeschichte
History of terminology

Even if collaboration is nowhere mentioned, Horst Leuchtman and his team and advisors certainly were acquainted with these publications by Eggebrecht. The introduction to the *Terminorum musicae index septem linguis redactus* provides an important guide for the user which outlines the structure of the *Polyglot Dictionary of Musical Terms*:

- German is the basic language.
- Terms originating in other languages are moved entered into the same alphabet and appear in their original form as keywords of this original language.
Akkord D accord F
Gitarre D guitarra S
- Terms originating in other than the seven languages or of uncertain origin are given as German terms.
- Russian and Hungarian are also arranged in the alphabetical order of the Roman alphabet according to special rules, and Russian terms follow in a separate section in Cyrillic type according to the Cyrillic order at the end.
- A sophisticated system of typefaces and cross references helps the user to find his or her way.

IAML's periodical *Fontes Artis Musicae* in 1979 published an important critical review of the *Terminorum musicae index septem linguis redactus* by the French

musicologist and librarian Simone Wallon (Bibliothèque nationale)¹. She marks a series of mistakes or inaccuracies with or lacking French terms, encouraged by the editor who at the end of the preface asked the user to send comments. In fact, we all will find more examples. But this is not the main question here. More important is the aim of the Index:

- It is a dictionary without annotations.
- Not all language translations seem of the same quality.
- The terms important for musicians, musicologists and librarians are pragmatically selected with the aim of translation. Any further question need a lexicon or encyclopedia.
- The level of information is basic terminology especially for terms originating in other languages.

Here are some examples of French terms corrected by Simone Wallon in *Fontes* 1979:

Auswendigspielen	not: memorization, but: jouer par Coeur
Aufführungspraxis	not: pratique de l'exécution, but: interprétation
Klaviermechanik	not: mécanique du piano, but: mécanism du piano
Studienpartitur	not: partition d'étude, but: partition de travail

Anyone who has worked with translations will vividly support Wilibald Gurlitt's conclusion in one of his messages to a collaborator that a short personal visit and discussion with a translator would bring more progress than several weeks of exchanging letters. Language needs communication, explanation, paraphrasing, even facial expression. Simone Wallon, at the end of her review, put it quite directly: "This dictionary so long expected, representing such an enormous amount of work will not only help specialists, scholars and librarians but also musicians, conservatory students and music amateurs to find musical terms, names of instruments, and many terms on which *usual dictionaries remain silent.*"

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

1. Bernhold Schmid: Horst Leuchtman, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed. by Ludwig Finscher, *Personenteil*, Vol. 11, Sp. 25–26.
2. Catherine Massip: Vladimir Féodorov, in: *The History of the IMS (1927–2017)*, ed. by Dorothea Baumann and Dinko Fabris, Kassel etc. 2017, p. 73–76.
3. Hans Heinrich Eggebrecht (ed.): *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie* (HmT), Stuttgart: Steiner, 1972–2006. URL: <https://daten.digital-sammlungen.de/0007/bsb00070509/images/index.html?id=00070509&groesser=&fip=193>.
4. Hans Heinrich Eggebrecht, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 12 (1968), p. 114–125. URL: <https://www.jstor.org/stable/24358354>.

¹ Simone Wallon: *Terminorum musicae index septem linguis redactus (...)*, review, in: *Fontes Artis Musicae* 26/2 (1979), p. 145–146. URL: <https://www.jstor.org/stable/23505720>.

5. Horst Leuchtman (ed.): *Terminorum musicae index septem linguis redactus = Polyglottes Wörterbuch der musikalischen Terminologie, deutsch, englisch, französisch, italienisch, spanisch, ungarisch, russisch = Polyglot dictionary of musical terms... = Dictionnaire polyglotte de la terminologie musicale (...)*, Budapest: Akadémiai Kiadó; Kassel: Bärenreiter, 1978.
6. Horst Leuchtman and Philippine Schick (ed.): *Langenscheidt's Fachwörterbuch Musik*. Berlin: Langenscheidt, 1964.
7. Horst Leuchtman: *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso*, Strasbourg: Heitz Verlag, 1959.
8. Joachim Ritter et al. (ed.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (HWPh), sponsored by the *Akademie der Wissenschaften und der Literatur* (Mainz), Basel: Schwabe und Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971 f.
9. Rudolf Häusler: 50 Jahre Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft IGMw, in: *Acta Musicologica* 49/1 (1977), p. 1–28.
10. Simone Wallon: *Terminorum musicae index septem linguis redactus (...)*, review, in: *Fontes Artis Musicae* 26/2 (1979), p. 145–146. URL: <https://www.jstor.org/stable/23505720>.
11. Vladimir Fédorov: Rapport du Secrétaire général, années 1951–1955, in: *Fontes Artis Musicae* 3/1 (1956), p. 18.
12. Wilibald Gurlitt (ed.): *Riemann Lexikon*, 12th edition: *Personenteil* in two volumes, Mainz: Schott, 1959 and 1961.
13. Wilibald Gurlitt and Hans Heinrich Eggebrecht (ed.): *Riemann Lexikon*, 12th edition: *Sachteil*, Mainz: Schott, 1967.

Аннотация

Многоязычный словарь музыкальных терминов, или *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus*, под редакцией Хорста Лейхтмана вышел в издательствах Akadémiai Kiadó Budapest и Bärenreiter Verlag Kassel в 1978 году. После *Répertoire International des Sources Musicales* («Международный репертуар музыкальных источников», RISM), основанного в 1951 году в Париже, это был второй совместный проект Международного музыковедческого общества (IMS) и Международной ассоциации музыкальных библиотек (IAML) под руководством международной комиссии (СМ), в которую входили члены обоих обществ. Председателем комиссии был Владимир Федоров. После представления проекта на Международном конгрессе IMS в Кельне в июне 1958 года подготовка и разработка заняли два десятилетия. В 1966 году первоначальные пять языков — немецкий, английский, французский, итальянский и испанский — были расширены до семи за счет добавления русского и венгерского, также было принято решение о сотрудничестве с редакцией многоязычного музыкального словаря, планировавшегося Венгерской академией наук в Будапеште. В статье рассматриваются и другие проекты по терминологии, начатые после Второй мировой войны, прежде всего это *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie* («Словарь музыкальной терминологии», HmT), подготовленный в 1950 году Вилибальдом Гурлиттом, а в 1971–2006 годах выходящий под редакцией Ханса Генриха Эггебрехта (до 1999 года) и Альбрехта Ритмюллера, и *Sachteil* 12-го издания *Riemann Lexikon* (Словарь Римана), также под редакцией Вилибальда Гурлитта и Эггебрехта и опубликованный в 1967 году.

Abstract

Edited by Horst Leuchtman, the *Polyglot Dictionary of Musical Terms* or *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus* was first published in 1978 by the Akadémiai Kiadó in Budapest and Bärenreiter Verlag in Kassel. It was the result of a joint project between the International Musicological Society (IMS) and the International Association of Music Libraries (IAML), which followed on from the foundation of the *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) in 1951 in Paris. The project took place under the guidance of an international commission drawn from members of both societies, chaired by Vladimir Fédorov. It was first suggested at the International Congress of the IMS in Cologne in June 1958, though it took two decades of preparation and elaboration. In 1966, the original five languages (German, English, French, Italian, and Spanish) were enlarged to seven with the addition of Rus-

sian and Hungarian, and collaboration with the editorial team of the multilingual dictionary of music planned by the Hungarian Academy of Sciences in Budapest was set up. Alongside this project, the article also considers other similar projects started after World War II, including the *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (prepared from 1950 by Wilibald Gurlitt and from 1971–2006 appearing as a single edited by Hans Heinrich Eggebrecht until his death in 1999 and thereafter by Albrecht Riethmüller), and the *Sachteil* of the 12th edition of the *Riemann Lexikon*, also edited by Wilibald Gurlitt and Eggebrecht and published in 1967.

- ✓ *Ключевые слова:* Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus, Polyglot Dictionary of Musical Terms, Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie, терминология, перевод, Хорст Лейхтманн, Владимир Федоров, Вилибальд Гурлитт, Ханс Генрих Эггебрехт, Альбрехт Ритмюллер.
- ✓ *Keywords:* *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus*, *Polyglot Dictionary of Musical Terms*, *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, terminology, translation, Horst Leuchtman, Vladimir Fédorov, Wilibald Gurlitt, Hans Heinrich Eggebrecht, Albrecht Riethmüller.

О системе абонирования в петербургском русском театре в 1810-е годы

УДК
792.05

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

С появлением в Петербурге общедоступных театров определились новые задачи для театрального руководства, в частности привлечение публики в театральные залы, распространение билетов, контроль за их продажей, рассадкой зрителей, учет занятых и свободных мест. Система абонирования мест, введенная в театре в XVIII веке, постепенно видоизменялась, совершенствовалась, и к 1-му десятилетию XIX века в столичных общедоступных театрах сложилась весьма примечательная практика абонирования мест, просуществовавшая непродолжительное время.

Предлагаемая статья стала результатом работы с финансовыми документами Дирекции Императорских театров (ДИТ). В процессе изучения архивных материалов удалось извлечь разрозненные свидетельства о системе театральных абонементов в начале XIX века, систематизировать их и представить с определенной степенью подробности особенности театрального быта тех лет.

В первой четверти XIX века в распоряжении столичной ДИТ было три общедоступных театра — Большой Каменный, Малый Деревянный и Кушелевский (Немецкий). Эти сценические площадки в разное время делили между собой артисты русской, французской, немецкой и итальянской трупп. Необходимо учитывать, что театральные здания не всегда успешно функционировали из-за пожаров, ремонтов и пр. Так, значительную часть 2-го десятилетия для представлений фактически использовались лишь два театральных здания. Большой театр ремонтировали после пожара в 1811—1818 годах, а в 1819 году прекратил существование Кушелевский театр из-за реконструкции комплекса зданий на Дворцовой площади.

В 1-е десятилетие века русская труппа делила сценические площадки с французской и итальянской¹ труппами: они попеременно выступали на сце-

¹ Итальянская труппа прекратила свое существование в российской столице в 1806 году. Об этом см.: *Порфирьева А. Л.* «Дней Александровых прекрасное начало...» // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801—1861. Материалы к энциклопедии. Т. 14 / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 120.

нах Большого и Малого театров; немецкая труппа — на сцене Кушелевского (Немецкого) театра. После отъезда итальянской труппы (1806 год), изгнания французской труппы (1812 год) и пожара в Большом театре (1811 год) на несколько лет выбор у столичных театралов ограничился русскими спектаклями в Малом театре и немецкими спектаклями в Кушелевском театре.

Императорские театры того времени — театры казенные, общедоступные, а потому никаких сословных ограничений для посетителей не существовало (в отличие от придворных и домашних театров). Однако цена на билеты являлась своего рода социальным фильтром. В служебной инструкции директора А. Л. Нарышкина от 1800 года также рекомендовалось при продаже билетов придерживаться определенного порядка: «чтобы первый ярус заниман был полными генералами, а второй ярус генералитетами и другими чиновниками»¹.

Чтобы проследить социальную иерархию размещения зрителей в театре, необходимо прежде напомнить о некоторых особенностях устройства зала Большого и Малого театров, где в первые годы XIX века регулярно проходили выступления артистов русской труппы.

В Большом театре в 1-е десятилетие XIX века было 3 яруса: ложи 1-го яруса (всего 28) продавали за 15 рублей; в них располагались представители знатных семей.

Публика состоятельная и среднего достатка чаще всего приобретала билеты в ложи 2-го или 3-го яруса². Второй и третий ярус имели по 30 номерных ложи (под номерами) и по 2 ложи литерных (маркировались буквами А и В). Покупка на вечер номерных лож 2-го или 3-го яруса обходилась в 10 и 5 рублей соответственно. Литерные ложи располагались, вероятно, над Директорской и Императорской (боковой) ложами, то есть по бокам сцены³, и стоимость их, как правило, была выше, чем за прочие ложи того же яруса.

«Паркет» — часть зала возле сцены, где находилось по меньшей мере 169 кресел для состоятельной публики, поставленных в несколько рядов. Места в креслах («за два рубля с полтиной») занимали исключительно мужчины (часто преклонного возраста). Предположительно количество рядов кресел могло быть увеличено в зависимости от покупательского спроса, и тогда в финансовых отчетах появлялось указание: «места за креслами». Места «в креслах» и «за креслами» в первые годы XIX века стоили одинаково.

Пространство за рядами кресел делилось на «партер» и «амфитеатр» (в самом конце зала) и в те годы главным образом отводилось для зрителей, же-

¹ РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 497. Оп. 1. Д. 42. Л. 5. Опубликовано: [Погожев В. П.]. Архив Дирекции императорских театров. По поручению господина министра Императорского двора сост.: В. П. Погожев, А. Е. Молчанов и К. А. Петров. Вып. 1 (1746—1801 гг.). Отд. 2: Документы. СПб.: Дирекция имп. театров, 1892. С. 597.

² О знатных и состоятельных посетителях театра см. подробнее раздел про абонирование мест.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 453. Л. 2—5 об., 14.

лавших сэкономить. За вход в партер платили по рублю, а в амфитеатр — 50 коп. Такие зрители были готовы к определенным неудобствам, поскольку, как правило, им приходилось стоять на протяжении всего театрального вечера. О существовании нескольких рядов лавок в партере и амфитеатре Малого театра упоминается в документах ДИТ от 2-го десятилетия XIX века¹.

Молодежь выбирала места в партере. Ф. В. Булгарин вспоминал середину 1810-х годов: «Вся молодежь лучших фамилий и все гвардейские офицеры ходили в партер... и за вход платили один рубль медью. Было только несколько первых рядов кресел — и стоили два рубля с полтиною»².

В составе «демократической» публики партера средние чиновники, профессиональные литераторы и художники, учителя, студенты, «молодые, тянущиеся к просвещению купцы»³.

Завсегдатаем партера (преимущественно во Французском театре) был молодой тогда еще автор «Записок» Ф. Ф. Вигель. Он вспоминал: «Мне случилось недопивать, недоедать; случалось довольствоваться людскими щами и кашей, чтобы последний медный рубль нести в театр: там была вся услада, все утешение моей жизни; там я был уверен встретить [Д. Н.] Блудова, и мы оба во всем смысле могли называться пилястрами партера...»⁴

Известный мемуарист С. П. Жихарев, вероятно, также часто бывал в партере «за медный рубль», что следует из его рассказа о беседе с актером А. С. Яковлевым. В ответ на просьбу Жихарева «почитать» что-нибудь Яковлев отвечает: «Пожалуй, да что же и зачем я читать буду? Вы и так можете видеть и слышать меня за медный рубль»⁵.

На спектакли, имевшие успех, в партер на «стоячие» места набивалось огромное количество людей. Так, в вечер 15 февраля 1810 года, когда в Большом театре давали драму «Редкая честность» и балет «Амур и Психея», только в партер было продано 345 билетов⁶, что явилось рекордом для продаж за январь и февраль названного года.

Небогатая публика и «простолюдины» занимали обычно самые дешевые «копеечные» места в амфитеатре (50 коп.) или в «парадизе» (25 коп.). «Па-

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 845. Л. 21–33 об.

² [Булгарин Ф. В.]. Воспоминания Фаддея Булгарина. Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни: В 6 ч. Ч. 1–2. СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1846. С. 87.

³ Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург: Начало XVIII века — октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель / Под общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб.: Санкт-Петербург, 1994. С. 119.

⁴ Вигель Ф. Ф. Записки. URL: http://az.lib.ru/w/wigelx_f_f/text_1856_zapiski.shtml (дата размещения: 11.06.2013).

⁵ Жихарев С. П. Записки современника. Ч. 2: Дневник чиновника. URL: https://librus.do.am/publ/zhikharev_stepan_petrovich_zapiski_sovremennika_dnevnik_chinovnika_stranica_13/1-1-0-3039 (дата размещения: 21.11.2012).

⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 438. Л. 129.

радизом» или «райком» называли галерею под потолком над 3-м ярусом. В исследовании И. Ф. Петровской и В. В. Соминой перечислены обитатели парадиза: «В раек (парадиз) помещались лица „низшего“ сословия — приказчики, ремесленники, писцы, лакеи»¹.

Зал Малого театра делился по ценовым категориям сходным образом. В первые два десятилетия XIX века в зале было три яруса: 18 лож в 1-м ярусе и по 26 лож во 2-м и 3-м ярусах. В зоне «паркет» в самом начале века было 6 рядов кресел (144 кресла²), в партере и амфитеатре³, по всей вероятности, имелось несколько лавок, но в целом и партер, и амфитеатр предлагали посетителям недорогие стоячие места (1 руб. — партер, 50 коп. — амфитеатр). Конструкция зала вплоть до 1822 года не предусматривала устройства галереи под потолком, а потому самый дешевый билет в Малый театр в те годы — это билет в амфитеатр (50 коп.). Разумеется, зал Малого театра был меньше, чем в Большом театре, но в дни популярных спектаклей на стоячие места покупали билеты сотни зрителей. Данные о продаже билетов и абонементов в Малый театр позволяют в общих чертах рассчитать вместимость зала в 1-е десятилетие века. Так, 26 февраля 1810 года в Малом театре наблюдался небывалый аншлаг. Давали комедию Мольера «Мещанин во дворянстве» и балеты. Тогда в партер (в основном стоячие места) купили билеты 624 человека и 130 человек в амфитеатр. Если добавить к ним публику кресел — 209 человек, то можно заключить, что в зале, не считая зрителей в ложах, помещалось по меньшей мере 963 человека⁴. Упомяну и свидетельство Зотова о том, что в начале века (до перестройки) вместимость Малого театра была столь велика, что партер мог вместить до 1000 человек⁵.

Система абонирования

Система абонирования мест в общедоступных театрах существовала и ранее. В конце XVIII века сложилась практика, при которой зрители, покупая абонемент, получали привилегию занимать в театре избранные места, но при каждом посещении спектаклей они оплачивали также стоимость билета⁶.

¹ Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург... С. 119.

² [Зотов Р. М.]. Театральные воспоминания. Автобиографические записки Р. Зотова. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1859. С. 22.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 845. Л. 21–33 об.

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 439.

⁵ [Зотов Р. М.]. Театральные воспоминания... С. 22–23.

⁶ С подобной инициативой выступило театральное начальство в 1785 году для урегулирования контроля занятых мест, а также для удобства публики (см.: [Погожев В. П.]. Архив Дирекции императорских театров. Вып. 1. Отд. 3. С. 368).

Основные положения системы театральных абонементов XVIII века представлены в исследовании И. Ф. Петровской и В. В. Соминой: «Ложки нанимались на год, номера их доставались по жребью. Наемщик мог отделать ложу по своему усмотрению: заменить обои, поставить вместо скамей кресла и проч., с обязательством возвратить ее в прежнее состояние по окончании срока найма... <...> Нанять на год можно было и кресла 1-го ряда паркета, снабженные для того железной закладкой, замком и ключом. При наличии желающих еще одна лавка в паркете или партере делилась на подъемные особо запираемые места, ключи от которых вручались наемщикам»¹.

В этом описании примечательно, что держатели театральных абонементов в XVIII веке получали особые права на театральные ложи и кресла, так что могли декорировать ложи по своему усмотрению или запирать на цепь абонированные в паркете кресла.

Документы ДИТ свидетельствуют, что к концу 1-го десятилетия XIX века выстроилась несколько иная форма абонирования мест в театре. Покупка абонемента не предполагала дополнительных расходов на входные билеты. Срок абонемента исчислялся количеством спектаклей (25, 50, 75), а не календарным годом (как это было в конце XVIII века и к чему вновь вернулись примерно к 1816 году). При такой весьма динамичной модели абонирования трудно представить, в частности, что держатели лож на 50 или 75 спектаклей получали право декорировать их по собственному усмотрению. Кроме того, одни и те же ложи могли быть забронированы разными людьми на спектакли русской или французской труппы.

Рассмотрим данные о театральных абонементах на 1810 год. Прежде всего, нам интересны спектакли русской труппы². Сохранившиеся документы за этот период позволяют также проследить многообразие театральной жизни столицы в комплексе: абонемента в Большой и Малый, Кушелевский театры, спектакли русской, французской и немецкой трупп (немецкий театр имел свою постоянную публику, преимущественно из среды немецкоязычного населения столицы).

Система абонирования была рассчитана на состоятельную публику и распространялась только на места с хорошим обзором — ложи и кресла³. Зрители «рублевых» и «копеечных» мест покупали входные билеты в день спектакля.

Приобретение абонемента гарантировало определенные места в зале и избавляло от необходимости являться каждый раз в театр утром за билетами (либо отправлять прислугу). Для щепетильных представителей знати, не желавших соседствовать в креслах с купцами, — абонирование предостав-

¹ Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург... С. 71.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 433.

³ Отмечу, что бенефисные спектакли не попадали под систему абонирования. На них билеты часто распространялись самим бенефициантом.

ляло возможность убедиться заблаговременно в социальном происхождении своих театральных соседей. Безусловно, для некоторых представителей знати «держать ложу» на спектакли, скажем, французской труппы было вопросом статуса.

Вместе с тем покупка абонеента сулила и некоторые выгоды.

Приведу расчеты за май 1810 года о стоимости разовых билетов и абонированных мест в Большом театре. Данные свидетельствуют, что места по абонементу обходились дешевле:

в 1-м ярусе: ложи абонированные по 10 руб., не абонированные — по 15 руб.,
во 2-м ярусе: ложи абонированные по 7 руб., не абонированные — по 10 руб.,
в 3-м ярусе: ложи абонированные по 4 руб., не абонированные — по 5 руб.
За кресла: места абонированные — 1 руб. 50 коп.,
не абонированные — 2 руб. 50 коп.
Места за креслами: абонированные — 1 руб. 50 коп.,
не абонированные — 2 руб. 50 коп.
За вход в партер — по 1 руб. с персоны,
за вход в амфитеатр — по 50 коп.,
за вход в парадиз — 25 коп.¹

В Малом театре, как уже отмечалось, парадиза не было, а в остальном стоимость посещения и абонементов была такой же, как в Большом театре.

Покупка абонеента требовала внесения в казначейство ДИТ солидных сумм за несколько спектаклей вперед. Рапорты казначея П. И. Альбрехта² за 1810 год свидетельствуют, что чаще всего приобретались абонементы на 50 или 75 спектаклей, реже на 25 спектаклей. Таким образом, держатели ложи 1-го яруса, например, вносили сразу 750 руб. за 75 предстоящих спектаклей. А за место «в креслах» на 75 спектаклей — 112 рублей 50 коп.³ Напомню для сравнения, что годовая подписка на театральные афиши обходилась тогда в 10 рублей.

Учитывая перерывы в работе театра на период Великого поста, меньшую интенсивность работы в летние месяцы, а также регулярность выступлений труппы⁴ на сцене определенного театра, можно предположить, что 50—75

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 433.

² *Петр Иванович Альбрехт* (1760—1830) — казначей в ДИТ.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 433.

⁴ Спектакли русской труппы в рассматриваемый период проходили почти каждый день, но эти выступления распределялись между двумя театрами. Поэтому в среднем три спектакля каждую неделю проходило на сцене Большого театра. Добавлю, что конкретных дней недели для выступлений русской труппы в те годы тоже не назначалось. В XVIII веке такое распределение существовало (см.: *Погожев В. П.*]. Архив Дирекции императорских театров... Вып. 1. Отд. 3. С. 371).

спектаклей — это по меньшей мере 3 месяца¹. Вероятно, среди покупателей абонементов были и постоянные клиенты, которые регулярно возобновляли абонемент, выбирая примерно те же места в зале. Например, в 1810 году отставной ротмистр А. М. Тургенев² абонировал с января в Большом театре кресло (№ 108) на 50 русских и французских спектаклей. Он же после Великого поста возобновил абонемент (№ 106) с 4 мая на 50 русских и французских спектаклей³.

В конторе ДИТ строго следили за сроками абонемента, внося в ведомости информацию о количестве спектаклей, прошедших со дня покупки абонемента, и об окончании его срока. Это, безусловно, кропотливая работа — даты начала и окончания абонементов у многих театралов разнились. Возможно, поэтому в конторе ДИТ вскоре пересмотрели абонементную систему. Не позднее сентября 1816 года абонементы стали годовыми и поступали в продажу в начале осени⁴, а после возобновления работы Большого театра с 1818 года по распоряжению директора П. И. Тюфякина в один абонемент объединили спектакли русской и вновь приглашенной французской труппы, что существенно повысило доходы ДИТ⁵.

За непродолжительное время (с 1810 по 1819 год) цены на билеты «представительского класса» и абонементы подняли в два раза. Вероятно, в Дирекции за счет повышения цен старались компенсировать затраты на содержание театров. Так, в 1816 году в Малом театре билеты и абонементы стали стоить существенно дороже, чем пятью годами ранее. Данные афиш за этот период позволяют заключить, что стоимость лож во всех ярусах поднялась на 5 рублей, места в креслах — на 2 рубля 50 копеек. Места «за креслами» стали стоить чуть дешевле, чем в креслах, возможно, оттого, что вместо кре-

¹ Рапорты по бронированию свидетельствуют о некоей закономерности продаж абонементов: повышенным спросом абонементы пользовались в январе, а следующий пик продаж приходился на период после Великого поста.

² Вероятно, автор исторических «Записок», опубликованных в журнале «Русская старина» (Записки Александра Михайловича Тургенева. 1772—1863 // Русская старина. 1885. Сентябрь. С. 365—390).

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 433. Л. 9, 93.

⁴ Уведомления в афишах 1817 года: «Дирекция Императорских театров сим извещает Господ, обонированных на ложи и креслы в Малом театре с 1 сентября прошедшего 1816 года, что срок таковому обонименту уже кончился 4-го числа».

⁵ П. Н. Арапов вспоминал: «...в 1818 году, когда был отстроен сгоревший Большой театр, князь Тюфякин нашел возможным установить общий абонемент для русских и французских спектаклей в Большом театре, так что дневной абонемент приносил тогда 1000 руб. ассигнациями и более; эта счастливая находчивость князя Тюфякина имела двоякую пользу: во-первых, она устроила финансовые дела дирекции, все долги которой были заплачены в короткое время; во-вторых, высшая публика петербургская, привлеченная абонементом к русским представлениям, оценила впоследствии их достоинство» (Арапов П. Н. Летопись русского театра. СПб.: Тип. Н. Тиблена и Комп., 1861. С. 224).

сел там ставили стулья. Повышение цен на билеты не распространялось на места в партере и амфитеатре, все те же 1 рубль и 50 копеек.

Вернемся в 1-е десятилетие XIX века. Абонемент предполагал не только выбор конкретной труппы (русской, французской, немецкой¹), но и посещения определенного театра. В частности, спектакли русской труппы (как и французской) в то время давались в Большом и Малом театрах, и в каждом из них существовала своя система абонементов. Зритель по абонементу Большого театра на спектакли русской труппы не мог посещать спектакли той же труппы в Малом театре и, соответственно, наоборот.

В абонементе указывались название театра и труппы, количество спектаклей. Несмотря на то что формально русская труппа уже была разделена на оперную, драматическую, балетную — абонемент на русские спектакли предполагал посещение всех представлений отечественной труппы в выбранном театре. Возможности выборочного посещения спектаклей по абонементу в тот период, по всей вероятности, не предоставлялось. После определенного (оплаченного) количества спектаклей абонемент заканчивался в независимости от того, все ли спектакли посещал его владелец. По своему усмотрению он мог пропускать неинтересные спектакли, а со временем стало возможным уступать на вечер место (ложу) своим знакомым. На этот случай в конторе также разработали предписание, публикуемое, в частности, в афишах 1816—1817 годов с небольшими видоизменениями.

«Уведомление. Во избежание встречающихся иногда беспорядков и неудовольствий Дирекция Императорских Театров сим предуведомляет Господ, абонированных на ложи, кресла и стулья, что ежели кому из них угодно будет на какой-либо спектакль уступить свое место другому, то чтобы при сем случае на то время благоволили выдавать таковым и билеты, полученные при обонировке (sic!), ибо без оных никто впущен не будет». «Таковые билеты для точного порядка при входе будут отбираемы и представляться в Контору Дирекции, а на другой день поутру будут возвращаемы кому следует».

С полной уверенностью можно говорить, что абонирование не предполагало возможности знать заблаговременно (как это делается в наши дни в Филармонии или Мариинском театре), какие пьесы, оперы, балеты будут даны на спектаклях, оплаченных заранее. Документы ДИТ свидетельствуют, что такой развернутой информации о репертуаре на несколько месяцев или год вперед не было даже в конторе Дирекции². На протяжении 1-й четверти XIX века подробный репертуар театров составляли лишь на ближай-

¹ Сведений про абонементы итальянской труппы, существовавшей в Петербурге в начале XIX века, пока не обнаружено.

² Из афиш того времени видно, что анонс спектаклей делался на несколько дней вперед. В отдельных случаях публику заранее информировали о том, что вскоре будет разучена и представлена новая пьеса или опера.

шую неделю, информируя артистов, режиссеров и пр. всего за несколько дней до представления¹.

Важно подчеркнуть, что стоимость абонементов и билетов в Большой и Малый театр была одинаковой. Также одинаково стоили абонементы и билеты на спектакли французского и русского театра².

Ситуация (отраженная в финансовых документах 1-го десятилетия XIX века), когда предлагались по крайней мере два абонемента русской труппы в зависимости от театральной сцены (Большого или Малого театра), требует постановки вопроса о критериях, которыми могли руководствоваться потенциальные покупатели абонементов при выборе спектаклей русской труппы в Большом или Малом театре. По какому принципу спектакли распределяли по театральным сценам?

Изучение репертуара русской труппы дает подтверждение тому, что артисты играли на двух сценах спектакли разных жанров (оперы, комедии, драмы, балеты и пр.). Тем не менее, реконструировав историю выступлений труппы, можно утверждать, что назначение пьес в репертуар нередко определялось театральным зданием, вернее, его техническими возможностями. Этот же критерий часто влиял на многосоставность спектакля.

В вопросах технического оснащения Большой театр намного превосходил остальные театральные здания Петербурга: размеры сценической коробки, глубокий трехуровневый трюм, современная машинерия — все это создавало массу постановочных возможностей. Поэтому все «большие» представления с «великолепным спектаклем» и пр. давались на сцене Большого театра. Именно там преимущественно исполнялись столь популярные в те годы оперы, как «Русалка», «Князь-Невидимка», «Илья-богатырь» и пр. Можно предположить, что при переносе подобных спектаклей на сцену Малого театра оказалась утрачена заметная часть «великолепного спектакля», а это, безусловно, снизило бы интерес публики и доходы ДИТ.

Назначение подобных представлений в репертуар влияло и на насыщенность театрального вечера. Названный выше тип постановок «с великолепным спектаклем» занимал весь театральный вечер, других пьес в такие вечера не давали³. Допускаю, что утрата на несколько лет здания Большого театра заметно повлия-

¹ Указанная практика подверглась незначительному пересмотру в 1826 году (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3203. Л. 1—1 об.).

² Очевидно, практика единых цен на спектакли столичных трупп со временем потребовала пересмотра. В исследовании о Немецком театре Н. В. Губкина указала, что в конце 1820-х годов билеты на спектакли столичных трупп различались по цене. Дешевле всего оказывалось посетить Немецкий театр, затем в ценовой таблице помещались русские спектакли, далее французские и всех дороже были билеты в итальянские спектакли (см.: *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 230).

³ Временные рамки театрального вечера в начале века строго регламентировались распоряжением императора Павла I о начале спектаклей в 5 ч. вечера и окончании не позднее 8 ч. вечера (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 42. Л. 9).

яла на эффектность представлений, так как ни Малый театр, ни Кушелевский (Немецкий) не обладали такими размерами и техническими возможностями.

Изучение финансовых отчетов о доходах со спектаклей русской труппы в Большом театре в 1810 году позволяет сделать вывод о том, что абонементы в ложи и кресла особой популярностью не пользовались. Доля от продажи абонементов на финансово успешные спектакли в январе-феврале 1810 года была невелика: при общем доходе от спектакля 1100–1700 руб., абонированные места приносили не более 200 рублей. Зато регулярные продажи билетов велись весьма успешно.

В январе 1810 года посетители русских спектаклей абонировали лишь 4 ложи 1-го яруса, но активно выкупали ложи 1-го и 2-го яруса (порядка 20–24 лож) в день спектаклей «Русалка», «Илья-богатырь», трагедия «Фингал» и опера «Федул», «Мельник» и историческое представление «Сулъеты, или Спартанцы осмнадцатого столетия». В такие вечера почти все ложи нижних ярусов были заполнены. Следовательно, названные оперы ставились не только для «потехи райка», но и для состоятельной публики¹.

Покупатели самых дешевых мест массово посещали почти все спектакли Русского театра в названный период с большим или меньшим энтузиазмом. Неизменно все части «Русалки», «Федул», «Венецианская ярмарка», «Илья-богатырь», «Мельник» привлекали порядка 200 человек в парадиз. Комедии с дивертисментом или балетом в Большом театре пользовались, как ни странно, меньшей популярностью у названной аудитории. Допускаю, что балетные постановки из райка смотреть было неинтересно.

Заметно, что за 1-е десятилетие века выработался базовый репертуар русской оперной труппы — произведения, которые регулярно повторялись и неизменно пользовались интересом публики.

На сцене Малого театра посетители в большинстве случаев могли в течение театрального вечера наблюдать все многообразие театральных жанров в выступлениях артистов русской труппы. За один вечер зрителям предлагали небольшую комедию или драму, балет или дивертисмент и небольшую оперу (чаще всего это были русские комические оперы либо небольшие одно-двухактные переводные оперы, не требующие сложных сценических и постановочных решений).

Так, в январе и феврале 1810 года артистами русской труппы были исполнены²: комедия «Черный человек»³ и опера В. Фиорованти «Деревенские

¹ Если помнить про инструкции начала века об иерархии в рассадке зрителей лож, то можно допустить, что ложи 1-го яруса заполнялись отнюдь не купцами, а представителями знати.

² Поскольку имена авторов пьес, опер и балетов в финансовых документах ДИТ не указывали, атрибутирование перечисленных произведений приходилось зачастую проводить на основании косвенных данных. Уточнению имен авторов комедий, трагедий, драм весьма поспособствовало исследование: «История русского драматического театра» (История русского драматического театра: В 7 т. Т. 2: 1801–1825 / Редкол.: Холодов Е. Г. (гл. ред.) и др. М.: Искусство, 1977. 553 с.).

³ Комедия М. Жерневальда, пер. с нем. Н. С. Краснопольского.

певицы»; комедия «Женская хитрость»¹, балет «Одному обещана, другому досталась»² и опера А. Н. Титова «Ям»; драма «Добрый сын, или Твердость духа русского крестьянина»³ и опера Титова «Девичник, или Филаткина свадьба»; драма «Русский солдат»⁴, опера Э. Мегюля «Выдуманный клад» и дивертисмент «Воинский лагерь»; трагедия «Семира»⁵ и опера на музыку А. Париса «Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся»; драма «Не-нависть к людям и раскаяние»⁶ и опера Титова «Посиделки, или следствие Яма» с дивертисментом; комедия «Влюбленный Шекспир»⁷ и опера Р. Крейцера «Павел и Виргиния»; трагедия «Электра и Орест»⁸ и опера А.-Ф. Буальдье «Багдадский Калиф»; балет «Деревенская героиня»⁹ и опера «Мельник колдун, обманщик и сват» М. М. Соколовского; драма «Береговое право»¹⁰ и опера «Павел и Виргиния». Наиболее доходные спектакли, включавшие исполнение опер, — «Багдадский Калиф» (1293 руб.), «Оборотни» (1311 руб.), «Павел и Виргиния» (1405 руб.). Балетные постановки пользовались еще большей популярностью.

Выбирая абонемент в Малый театр на спектакли русской труппы, посетитель получал разнообразие, но и сознательно ограничивал себя определенным репертуаром — постановками не столь масштабными и зрелищными, как в Большом театре. В одном из «предложений» конторе (1811 год) директор Императорских театров А. Л. Нарышкин прямо указывал, что сцена Малого театра рассчитана на небольшие спектакли¹¹. Финансовые документы ДИТ дают представление, что в 1-е десятилетие XIX века абонементы в Малый театр не пользовались спросом публики: в первые месяцы 1810 года при общем доходе от спектакля 600—1400 рублей абонированные места приносили не более 8 рублей. Но вместе с тем билеты на текущие спектакли этого театра раскупались охотно¹². В целом же спектакли Малого театра

¹ Комедия, переделка с нем. комедии Т. Кернера.

² Вероятно, балет «Одному обещана, а другому досталась» в постановке И. И. Валберха.

³ Драма Н. И. Ильина.

⁴ Драма В. М. Федорова «Русский солдат, или Хорошо быть добрым господином».

⁵ Трагедия А. П. Сумарокова.

⁶ Драма А. Коцебу, пер. с нем. А. Ф. Малиновского.

⁷ Комедия Дюваля, пер. с фр. Д. И. Языкова.

⁸ Трагедия А. Н. Грузинцова.

⁹ Вероятно, спектакль по мотивам балета Ж. Доберваля «Дезертир». Музыка «за исключением известных мотивов» сочинена и аранжирована Дюкенуа (см.: Русский балет. Энциклопедия. URL: <https://www.pro-ballet.ru/html/d/derevenska8-geroin8.html> (дата обращения: 14.04.2022)).

¹⁰ Драма А. Коцебу, пер. с нем. М. Т. Каченовского.

¹¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 845. Л. 1.

¹² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 439.

давали несколько меньший доход, чем в Большом театре, что можно объяснить репертуарным своеобразием (камерные постановки), а также и меньшей вместимостью театрального зала.

Держатели абонементов

Рапорты казначея Альбрехта зафиксировали данные, что среди держателей абонементов, в частности, на французские спектакли было много представителей высшего света: ложи 1-го яруса занимали титулованные особы, в том числе знатные дамы, для которых, кроме как в ложах, вероятно, и не предусматривалось других мест в театре. Назову княгиню Е. Ф. Долгорукую, Н. И. Куракину, Е. И. Мещерскую, барона П. И. Миллера-Закомельского, абониравших ложи 1-го яруса на французские спектакли. В первые годы XIX века во Французском театре, как правило, все ложи 1-го яруса были выкуплены в абонементы. Скорее, как исключение можно привести фамилию князя И. Б. Куракина, абониравшего в июне 1810 года ложу 1-го яруса на 75 спектаклей французской и русской труппы.

Ложи 2-го и 3-го яруса приобретала публика не столь статусная. Например, в том же 1810 году среди держателей лож 2-го яруса на французские и русские спектакли — надворный советник И. И. Рунов, действительный статский советник П. П. Чекалевский; в 3-м ярусе — титулярная советница А. А. Казина, оплатившая абонемент на 50 французских спектаклей. Наличие абонираванной ложи предполагало посещение театра в сопровождении семейства или близких знакомых. Несколько известных фамилий абонировали ложи на длительное время.

Ряды кресел занимали исключительно мужчины, часть из которых пребывала в солидных летах. Сотрудники иностранных дипломатических служб (посланники баварские, датские, прусские, «гишпанские» и пр.) — предпочитали спектакли французской труппы. Смешанный абонемент на спектакли русской и французской труппы приобретали военные (от подпоручиков до генералов), чиновники (коллежские ассессоры, статские и тайные советники, даже министры), князья и графы. Купечество соседствовало в креслах с видными чиновниками и высшими военными чинами, правда, купцы на французские спектакли абонементов не брали, отдавали предпочтение исключительно русским представлениям¹.

В 1810-е годы абонементы в кресла приобретали личности, так или иначе вошедшие в историю. Приведу имена некоторых из них. Польский и русский политический деятель князь *Чарторыйжский* (Чарторыйский, Чарторижский) Адам Ежи (Юрий) (Адамович) (1770—1861); меценат и государственный

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 433. Л. 25, 41, 73.

деятель граф *Румянцев* Николай Петрович (1754–1826); действительный тайный советник, сенатор, князь *Щербатов* Павел Петрович (1762–1831) — племянник историка М. М. Щербатова; генерал-майор, граф *Зубов* Дмитрий Александрович (1764–1836) — один из братьев графа П. А. Зубова (фаворита Екатерины II); князь *Голицын* Александр Николаевич (1773–1844), государственный деятель, входивший в круг доверенных лиц императора Александра I; камергер *Кольчев* Степан Степанович (1756–1810) — судья по абоне-ментам, в год своей смерти регулярно бывал в Большом (спектакли русские и французские) и Малом (спектакли французские) театре; статский советник *Полянский* Александр Иванович (1721–1818), один из завсегдатаев театра, о котором С. П. Жихарев оставил любопытные воспоминания¹, и др.

Дам среди публики кресел в то время не наблюдалось. Возможно, не только из соображений нравственных, но и оттого, что дамы носили шляпы. В одной из афиш 2-го десятилетия XIX века (1813) зрителям объявили: «Сим извещается, что никто не может входить в креслы и партер в шляпе, стучать в театре ногами [и] тростями». В исследовании Н. В. Губкиной о Немецком театре приведено свидетельство современника о своеобразии нравов немецкоязычного населения столицы. В частности, немецкие дамы обычно усаживались в партере, в отличие от русских дам, занимавших исключительно ложи: «Соседство дамы бывает почти всегда приятно, но горе тому, кто сидит в ряду позади кресел, занятых дамами. Огромные шляпы, как павлиньи хвосты, закрывают от него сцену. Один мой приятель предложил брать с дам полуторную цену за вход в кресло — и дельно»². Таким образом, русские да-

¹ Жихарев выделил его из числа прочих зрителей за привычку громогласно обсуждать в театре персонажей и актеров, которые появлялись на сцене: «Во все продолжение спектакля один старичок, седой как лунь, сидевший в первом ряду кресел, обращал на себя беспрекословное внимание участием, которое громогласно изъявлял к действующим лицам. Покажется ли на сцену Рыкалов, и вот старичок заговорит: „Вишь какой старый скряга, вот уж тебе достанется!“ Начнет ли свою сцену Прытков, и старичок тотчас же встретит его громким приветствием: „Экой мошенник! экая bestия! вот уж настоящий каторжник!“ При палочных ударах Скапина Жеронту в мешке, старичок помирал со смеху, приговаривая: „Дельно ему, дельно; хорошенько его, хорошенько старого скрягу!“ Но при появлении на сцену Волиной (вероятно, Д. М. Болина. — М. К.), игравшей роль цыганки, выходка старичка произвела об-щий взрыв необыкновенной веселости и аплодисментов: „Ах, какая хорошенькая! То-то лакомый кусочек! Кому-то ты, матушка, достанешься?“ При выходе из театра я любопытство-вал узнать, кто этот старичок, так бесцеремонно думающий вслух. Мне сказали, что это действительный статский советник Полянский, человек, принадлежащий к высшему обществу, богатый и очень уважаемый за доброту души и благонамеренность, но, по старости лет, никуда не выезжающий, кроме спектаклей, в которых он бывает ежедневно, попеременно: то в русском, то во французском, а иногда и в немецком, когда играет Линденштейн, и всюду получаемые им впечатления разделяет со всей публикой» (*Жихарев С. П. Записки современника*. Ч. 2: Дневник чиновника).

² См.: *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 152; см. также: *Гордин А. М., Гордин М. А.* Путешествие в пушкинский Петербург. Л.: Лен-издат, 1983. 204.

мы восседали в ложах, а спектаклям отечественным все больше предпочитали французские.

Показателен пример семейства министра финансов А. Д. Гурьева, оплатившего в январе 1810 года два абонементы. В документах сохранились данные, что «его превосходительство» А. Д. Гурьев приобрел место в креслах на 25 русских спектаклей, а его супруга — П. Н. Гурьева — внесла плату за ложу 1-го яруса на 50 французских спектаклей¹. Очевидно, что на спектакли русской труппы в тот период министр ходил в одиночестве, а французские спектакли мог наблюдать из ложи вместе с супругой.

Публика русских спектаклей отличалась по составу, представители знати лож почти не бронировали, очевидно не предполагая регулярных семейных визитов в театр. Зато места в креслах господами абонировались вполне охотно. В целом данные финансовых отчетов показывают, что на протяжении нескольких лет (1810—1813 годы) абонементы приносили незначительную часть от общего дохода с русских спектаклей, зато регулярные продажи билетов давали порой весьма солидные сборы. Этот период примечателен, поскольку с Отечественной войной 1812 года принято связывать подъем патриотизма в русском обществе. Однако спрос на абонементы в Русский театр оставался примерно таким же, как и в 1810 году.

Изучение отчетов о продаже театральных билетов и абонементов дает материал, который помогает не только реконструировать особенности театральной жизни начала XIX века, но и уточнить социально-этнический состав публики, отдававшей предпочтение спектаклям русской труппы. Безусловно, аудитория отечественного театра зачастую оказывалась неоднородной. С одной стороны, это были люди богатые, приобретающие места в «креслах» и ложах, а с другой — представители простого сословия, покупавшие «копеечные билеты» в амфитеатр и парадиз. Своеобразной социальной прослойкой между богатыми и бедными посетителями театра выступала публика партера, где собиралась молодежь разных чинов и званий.

Документы о покупке абонементов дают нам длинный ряд имен и званий, на основании которого можно составить представление о состоятельных посетителях Русского театра. И тогда обобщенное и весьма безликое определение «театральная публика» получает иное освещение и даже персонифицируется в конкретных представителях разных слоев общества.

Финансовые документы ДИТ — это богатейший источник информации о театральной жизни того времени. Наряду с такими базовыми данными, как стоимость билетов и абонементов, из финансовых документов мы узнаем и о количестве проданных абонементов, и об именах состоятельных завсегдатаев театра. Соотнесение репертуара труппы и данных о продаже билетов или абонементов позволяет судить о популярности тех или иных спектаклей, а также в целом способствует изучению такого ключевого фактора, как репертуарная политика ДИТ.

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 433.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арапов П. Н.* Летопись русского театра. СПб.: Тип. Н. Тиблена и Комп., 1861. 387 с.
2. *[Булгарин Ф. В.]* Воспоминания Фаддея Булгарина. Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни: В 6 ч. Ч. 1–2. СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1846. 356 с.
3. *Вигель Ф. Ф.* Записки. URL: http://az.lib.ru/w/wigelx_f_f/text_1856_zapiski.shtml (дата размещения: 11.06.2013).
4. *Гордин А. М., Гордин М. А.* Путешествие в пушкинский Петербург. Л.: Лениздат, 1983. 287 с.
5. *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 564 с.
6. *Жихарев С. П.* Записки современника. Ч. 2: Дневник чиновника. URL: https://lib-rus.do.am/publ/zhikharev_stepan_petrovich_zapiski_sovremennika_dnevnik_chinovnika_stranica_13/1-1-0-3039 (дата размещения: 21.11.2012).
7. Записки Александра Михайловича Тургенева. 1772–1863 // Русская старина. 1885. Сентябрь. С. 365–390.
8. *[Зотов Р. М.]* Театральные воспоминания. Автобиографические записки Р. Зотова. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1859. 130 с.
9. История русского драматического театра: В 7 т. Т. 2: 1801–1825 / Редкол.: Холодов Е. Г. (гл. ред.) и др. М.: Искусство, 1977. 553 с.
10. *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург: Начало XVIII века — октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель / Под общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб.: Санкт-Петербург, 1994. 450 с.
11. *[Погожев В. П.]* Архив Дирекции императорских театров. По поручению господина министра Императорского двора сост.: В. П. Погожев, А. Е. Молчанов и К. А. Петров. Вып. 1 (1746–1801 гг.). СПб.: Дирекция имп. театров, 1892. Отд. 2: Документы. 668 с.; Отд. 3: Систематический свод сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве императорских театров. 390 с.
12. *Порфирьева А. Л.* «Дней Александровых прекрасное начало...» // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии. Т. 14 / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2017. С. 79–126.
13. Русский балет. Энциклопедия. URL: <https://www.pro-ballet.ru/html/d/derevenska8-geroin8.html> (дата обращения: 14.04.2022).

Аннотация

Финансовые документы Дирекции Императорских театров начала XIX века — это богатейший источник информации о театральной жизни того времени. Наряду с такими базовыми данными, как стоимость билетов и абонементов, из финансовых документов мы узнаем и о количестве проданных абонементов, и об именах состоятельных завсегдатаев театра. Соотнесение репертуара труппы и данных о продаже билетов или абонементов позволяет судить о популярности тех или иных спектаклей, а также в целом способствует изучению такого ключевого фактора, как репертуарная политика ДИТ. В процессе изучения архивных материалов удалось извлечь разрозненные свидетельства о системе театральных абонементов в начале XIX века, систематизировать их и представить с определенной степенью подробности особенности театрального быта тех лет.

Abstract

The financial documents of the Directorate of the Imperial Theaters during the early 19th century are one of the most important sources of information about theater life of that time. In addition to basic information such as the price of tickets and season tickets, financial documents reveal much about the number of tickets sold and the names of wealthy theater-goers. Through the examination of archival materials, it becomes possible to reconstruct the system of theater season tickets at the beginning of the 19th century.

- ✓ *Ключевые слова:* театральная публика, театральные абонементы, держатели абонементов, финансовые документы Дирекции императорских театров, репертуар Русского театра.
- ✓ *Keywords:* theater audiences, theater season tickets, season ticket holders, financial documents of the Directorate of Imperial Theaters, repertoire of the Russian Theater.

Сценическое пространство и сценография в польском театре первой половины XX века

УДК
792.01

ПОПОВА АЛЕКСАНДРА ВИКТОРОВНА

Аспирантка кафедры зарубежного искусства,
Российский государственный институт сценических искусств
(Санкт-Петербург, Россия)

POPOVA ALEXANDRA V.

Postgraduate Student, Russian State Institute
of Performing Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: Alexandrapopova.online@gmail.com

Новый подход к организации сценического пространства

В польской историко-театральной традиции рождение современной сценографии связывается с именем Станислава Wyspiańskiego, драматургия, постановки и теоретические тексты которого (в особенности «Этюд о Гамлете»¹, опубликованный в 1905 году) положили начало новому польскому театру. Но термин «сценография» в польском театральном знании закрепился не сразу. Он стал оформляться в межвоенное двадцатилетие, когда, как писал сценограф Ян Косиński, «появилась потребность отрыва от традиций декораторов-живописцев XIX века и поиска для революционной дисциплины нового названия»². Художники-новаторы 1920-х годов выступали с критикой сведения всей практики визуального выражения спектакля к понятию «декорация». «Я считаю даже, — писал сценограф Феликс Крассовски в 1926 году, — что следовало бы исключить из употребления формулировки „театральная декорация“ и „театральный декоратор“ как термины, не отвечающие нашему нынешнему пониманию сцены и приводящие к путанице»³. Новое

¹ *Wyspiański S.* The tragicall historie of Hamlet, Prince of Denmark by William Shakespeare / Według tekstu polskiego J. Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1905. 205 s.

² *Kosiński J.* Autonomia dyscypliny scenograficznej i jej tradycja // Pamiętnik Teatralny. 1976. Z. 4 (100). S. 481.

³ *Krassowski F.* Scena narastająca // Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919—1939: Antologia / Wybór i wstęp: S. Marczak-Oborski, noty: L. Kuchtówna. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973. S. 207.

понимание сцены необходимо было сформулировать, искусство визуального выражения спектакля требовало теоретического осмысления.

До недавнего времени в польской науке о театре проблема становления сценографии попадала в исследовательский фокус сравнительно редко. Впервые она получила многостороннее освещение в трехтомной монографии Зенобиуша Стшелецкого «Польская театральная пластика»¹, изданной в 1963 году. В первом и третьем томе этого труда собрано более тысячи иллюстраций к спектаклям, поставленным до начала 1960-х годов, а основная часть второго тома посвящена сценографии первых трех десятилетий XX века. После этого издания польские историки театра вернулись к проблеме и пересмотрели ее только в последние годы. Феномен сценического пространства в его современном понимании широко исследован в масштабной трехтомной коллективной монографии серии «Смена установок. Польская театральная и социальная сценография XX и XXI веков»², вышедшей под редакцией Дороты Бухвальд и Дариуша Косиньского в 2020 году. Авторы первого тома «От декорации к конструкции» (Дариуш Косиньски, Дорота Яжомбек-Васыль и Ванда Щвѣнтковска) анализируют проблему польского сценического пространства до 1939 года и отвечают на вопросы о сущности сценографии, о ее задачах и принципах — эстетических и этических.

Дискуссия вокруг проблемы сценического пространства в польском театральном сообществе началась в 1924 году, когда публицист Ян Лорентович опубликовал в главном профессиональном журнале того времени «Жыче театру» эссе о декорации и сценической живописи. Изменения, происходившие со сценой, невозможно было игнорировать, но Лорентович оценивал их негативно. Он писал, что пластическое искусство стало подавлять театр, что оно смеет доминировать над ним не только «визуальным великолепием», но также неоправданным реформаторским импульсом и излишне амбициозным стремлением создавать смыслы³. Эссе Лорентовича выходило частями в десяти номерах еженедельника (номера 14–24), а в одном из них (номер 23) читателям-художникам была предложена анкета, содержавшая два вопроса: «Каково Ваше мнение о роли сценической живописи?» и «Что Вы дума-

¹ *Strzelecki Z.* Polska plastyka teatralna. T. 1–3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963. T. 1 — 183 s.; T. 2 — 649 s.; T. 3 — 452 s.

² *Od dekoracji do konstrukcji.* T. 1 w serii: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku / Red. D. Buchwald, D. Kosiński. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. 451 s.; *W labiryncie przestrzeni i obrazów.* T. 2 w serii: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku / Red. D. Buchwald, D. Kosiński. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. 648 s.; *Wystawianie.* T. 3 w serii: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku / Red. D. Buchwald, D. Kosiński. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. 669 s.

³ См.: *Lorentowicz J.* Teatry stolicy i inne artykuły / Wybór: A. Biernacki. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1969. S. 70–120.

ете о польском декорационно-театральном творчестве, предшествовавшем сегодняшнему?»¹. Значительная часть сценографов, режиссеров, драматургов и критиков, приславших свои ответы (всего в опросе приняли участие девятнадцать респондентов), высказалась против доминирования живописи и декорации над словом. «Театр происходит не из декорации. <...> Две тысячи лет не было декорации, а ведь это не значит, что не было театра»², — писал комедиограф Вацлав Грубиньски. Однако выделялись голоса, которые обрушивались на саму постановку вопросов и предлагали не столько иной способ видения «роли сценической живописи», сколько иное отношение к визуальному выражению спектакля.

Художник Тадеуш Чещлевски-младший заявил, что выражение «сценическая живопись» — анахронизм и что объективной и жизнеспособной следует считать формулировку «сценическое строительство», означающую деятельность, направленную на выстраивание сценического пространства, «границами которого являются глаза и уши публики»³. Тем самым Чещлевски подчеркивал важность понимания сценического пространства как концепта перцептивного. Эстетик Мечислав Третер заявлял о необходимости отказаться от методов плоскостной живописи и обратиться к пространственно-архитектурным проблемам и проблемам проектирования⁴.

Театральный художник Винценты Драбик, подкрепляя свою мысль примерами опыта Станислава Выспяньского, Адольфа Аппиа и Эдварда Гордона Крэга, обращал внимание современников на то, что в театре «художественная форма должна быть тесно связана с режиссерской концепцией»⁵. Драбик считал при этом, что режиссерская концепция должна исходить из художественной формы, а не наоборот. Годом ранее в этом же журнале он опубликовал текст «Отношение художника к театральному искусству», в котором описал театрального художника как постановщика, близкого крэговской теории и практике, — он один может охватить «всю полноту образа, помысленного поэтом и оживленного игрой актера»⁶. Именно художнику, по мнению Драбика, принадлежит решающая роль в выстраивании сценического образа, в то время как задачей режиссера и актеров является реализация его пластического видения, его художественной идеи на сцене.

Драматург, поэт, публицист и режиссер Витольд Вандурски в своих ответах формулировал основные принципы организации пространства, главной

¹ *Lorentowicz J.* Dekoracje teatralne [Ankieta] // *Życie Teatru*. 1924. Nr 23. S. 183.

² Цит. по: *Marczak-Oborski S.* Awangardowa wielość rzeczywistości // *Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919–1939: Antologia*. S. 13.

³ Цит. по: *Kosiński D.* Konstrukcja przestrzeni // *Od dekoracji do konstrukcji*. T. 1. S. 248.

⁴ См.: *Ibid.*

⁵ Цит. по: *Ibid.*

⁶ *Drabik W.* Stosunek malarza do sztuki teatralnej // *Polska myśl teatralna i filmowa: Antologia / Red. T. Sivert, R. Taborski*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1971. S. 439.

задачей которого является композиция движения на сцене. Он приходил к выводу, близкому русским конструктивистам: «выстраивание так называемой декорации имеет первенство перед ее живописным изображением. Другими словами, конструкция является вещью более важной на сцене, чем плоская композиция цветных пятен на панно и кулисах... Решение пространственных проблем — задача, прежде всего, театрального художника, который должен отречься от методов чистой живописи, плоскостной, станковой»¹. Согласно Вандурскому, в современном ему театре живописные декорации должны быть вытеснены системой конструкций — лесов, платформ, лестниц, блоков. Образец такой сценографии он находил в российском театре (в частности, в работах Любви Поповой).

Последние несколько высказываний демонстрируют принципиальный разрыв между консервативным и реформаторским отношением к драматическому театру через противопоставление живописи и декорации построению и конструкции. Это противопоставление влекло за собой и новое понимание театра, и кардинальное изменение области задач сценографии, поскольку художникам сцены теперь предстояло из декораторов сделаться конструкторами, строителями сценического пространства. Дариуш Косиньски принимает ответы Чешлевского за точку, отделяющую *пространственный поворот* в мысли о театре.

Термином «пространственный поворот» в польском театроведении обозначается переход к новой сценографии, к новому подходу к проблеме организации сценического пространства, начавшийся в конце XIX века и наиболее актуальный для 1920–1930-х годов. Пространственный поворот в театре Косиньски связывает с актуализацией положения, согласно которому сценография понимается не как синоним сценической декорации, а как искусство создания условий для возникновения сценического пространства. Это искусство заключается в проектировании и распределении на сцене элементов, определяющих действия актеров и обуславливающих процессы синтеза, происходящие в восприятии зрителей². Главной ценностью пространственного поворота является переосмысление перформативности пространства, признание его активной, каузативной роли в театральном представлении. Это переход от декораций как фона для действия — к пространству, которое возникает в процессе становления спектакля в присутствии зрителей во взаимодействии друг с другом его участников (людей, элементов декорации, предметов, света и звука) и в переживании этого взаимодействия здесь и сейчас.

Косиньски позаимствовал термин «пространственный поворот» из более широкого контекста. Перформативное понимание пространства сначала сложилось в других областях западноевропейского гуманитарного знания — в со-

¹ Цит. по: *Kosiński D.* Konstrukcja przestrzeni // *Od dekoracji do konstrukcji.* Т. 1. S. 250.

² См.: *Ibid.* S. 247.

циологии, политологии, историографии, литературоведении (оно представлено, например, в текстах социологов Анри Лефевра, Мартины Лёв, Марты Бухольц и др.). Впервые термин «пространственный поворот» (*spacial turn*) появился в экономической географии в 1970-е годы. В это время он активно обсуждался, часто с отсылкой к Мишелю Фуко, который в середине XX века утверждал, что анализ социальных пространств в будущем сменит традиционный исторический анализ, после чего распространится за пределы историографии. В широком смысле термин употребляется в отношении исследовательского подхода, который предполагает, что пространство, в котором живет и действует человек, есть не объективный заранее заданный факт, но социальный, социально конструируемый. Мартина Лёв предлагает определение пространства как «реляционного (ук)лада живых организмов и социальных благ»¹, конституируемого двумя процессами: спейсинг и синтез. Пространство не возникает самопроизвольно, но требует осознанного производства в ходе синтеза, который тесно связан с процессами распределения живых организмов и социальных благ (спейсингом)². Социологическое понимание пространства позволяет ухватить позицию сценографа, заявленную в начале XX века. В этой перспективе сценография — это искусство художественного спейсинга, задачей которого является такое расположение всех элементов в пространстве, благодаря которому процесс его создания с участием публики приведет к возникновению соответствующего художественного синтеза.

Концепт перформативного пространства корреспондирует с предложенным Виктором Берёзкиным понятием действенной сценографии. В терминологический аппарат российской науки о театре, как указывает Берёзкин в монографии, посвященной искусству сценографии мирового театра, термин «сценография» пришел в конце 1960-х годов на смену громоздкому понятию «театрально-декорационное искусство»³. Для Берёзкина понятие «сценография» тождественно понятию «искусство оформления спектакля». Этот подход отличается от подхода, доминирующего в современной польской науке⁴, только отчасти. В понимании польских театроведов сценограф не занимается оформлением спектакля (оформлять можно объект, явление, событие, которое технически существует независимо от оформления, с ним или без него), он является его соавтором (без сценографии спектакля не существует). Но Берёзкин также говорит о повороте к новой сценографии, произошедшем в первой половине XX века.

¹ *Löw M. Socjologia przestrzeni / Przeł. I. Drozdowska-Broering, red. naukowa i wprowadzenie M. Bucholc. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018. S. 165.*

² *Ibid. S. 218.*

³ *Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 1. От истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997. С. 12.*

⁴ Взгляд на историю мировой сценографии представлен в ней такими авторами, как К. Фазан, Д. Косиньски, Д. Ларионов, Э. Домбек-Дерда, Д. Яжомбек-Васьиль, П. Строжек и др.

Искусство оформления спектакля, по Берёзкину, используется в трех последовательных «системах», последняя из которых — система «действенной сценографии» — и отсылает к перформативному пространству. Главной ее задачей является не столько подготовка места развития событий на сцене, сколько «воплощение и раскрытие сценического действия»¹, создание для него «пространственных условий и материально-вещественного обеспечения»². В основе формирования этой системы лежат эстетические открытия первой трети XX века. «Именно новый образ мышления, предложенный пластическим авангардом, в конечном счете и привел сценографию к изменению ее объекта изображения: им стало не место действия (являвшееся объектом сценического изображения в декорационном искусстве), а само действие, в результате чего произошла смена систем оформления спектаклей»³. Ключевой момент в понимании действенной модели «зримого образа спектакля» заключается в его активности, в том, что он несет в себе потенциал художественного воздействия, а не только создает «обертку» для произведения искусства.

Перформативное пространство в Театре имени Стефана Жеромского

История польского театра оставила немало примеров сценографической практики межвоенного периода, воплощавшей новый подход к пониманию пространства. Чаще всего это работы, выполненные на самых разных площадках сценографами-новаторами, среди которых Анджей и Збигнев Пронашко, Феликс Крассовски, Винценты Драбик, Иво Галль, Владислав Дашевски, Шимон Сыркус. Скорее редкими можно назвать случаи, когда целый театр (пусть небольшой и просуществовавший недолго) был открыт с опорой на этот подход. Но Театр имени Стефана Жеромского, основанный на рубеже 1931 и 1932 годов Иреной Сольской в варшавском Жолибоже и принимавший зрителей до конца октября 1933 года, стал одним из самых заметных примеров «пространства перформативности, лишённого постоянной конструкции»⁴ в польском межвоенном театре.

В художественной практике Сольской, яркой актрисы раннего модернизма, эстетика Молодой Польши сплелась с интересом к идеям левого авангарда. Театр, как она его понимала, рождался из игры актера, которая приводит к жизни драматический текст, преобразует его в действие. Важнейшей задачей актера Сольская считала выстраивание отношений со зрителями.

¹ Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 1. С. 197.

² Там же.

³ Там же. С. 198.

⁴ Kosiński D. Blisko, coraz bliżej. Scenografia wydarzenia teatralnego // Od dekoracji do konstrukcji. Т. 1. S. 354–356.

Собственное помещение — старая котельная на ул. Сузина, 4, здание которой было перестроено по проекту Бруно Зборовского, — появилось у театра весной 1933 года. Над организацией театрального пространства работал архитектор-конструктивист Шимон Сыркус. Главной особенностью театра стал фрагментированный пол в зале. Пространство для актеров и зрителей было объединено в общем зале 16 x 5,5 x 3,5 м. Зрительские места составляли деревянные блоки размером 2,00 x 0,90 м, на каждом из которых помещалось 4 зрительских кресла. Блоки, оснащенные специальными отверстиями и колышками для крепления, можно было устанавливать в произвольных местах — распределять отдельно по всему залу либо соединять в платформы¹. Это позволяло помещать места для игры и кресла для зрителей каждый раз в разных местах зала и группировать их в самые разные комбинации.

Театр имени Жеромского стремился к остросоциальным темам. Для открытия нового пространства Сольская предложила Михалу Вайхерту поставить «Бостон» после того, как увидела этот спектакль в его постановке в Юнг театр². Премьера «Бостона» в Театре имени Жеромского со сценографией Шимона Сыркуса прошла 31 мая 1933 года³.

Вайхерту была близка идея интеграции пространств зрительного зала и сцены. В очерке «Постановка „Бостона“ и современный театр»⁴ он писал о том, что экономический и социальный кризис, который потряс польское общество, неизбежно должен привести к серьезным изменениям в структуре театра, и эти изменения коснутся прежде всего проблемы отношения между сценой и зрительным залом — между актером и зрителем будет установлена самая прямая связь⁵.

В основе сюжета «Бостона» лежала реальная история сфабрикованного судебного процесса, в результате которого 23 августа 1927 года были казнены двое итальянских рабочих, анархистов, социалистов, активистов, высту-

¹ См.: *Frankowska B.* Teatr im. Żeromskiego w Warszawie 1932–1933 // *Pamiętnik Teatralny*. 1962. Z. 2 (42). S. 195.

² 3 февраля 1933 года Михал Вайхерт поставил «Бостон» на идише в еврейском экспериментальном театре Юнг театр (Jung Theater). На эту постановку Вайхерта вдохновил спектакль «Сакко и Ванцетти» (1929) в исполнении труппы Александра Гранеха Новемберстудио в Берлине по мотивам драмы Эриха Мюзама «Государственный интерес. В память о Сакко и Ванцетти» (1928). Но сценарий к спектаклю Вайхерта был написан по мотивам пьесы «Именем народа!» Бернхарда Блюма. «Именем народа!» (1929) был сыгран впервые на немецкой сцене в 1930 году. Название своего спектакля Вайхерт позаимствовал у изданной в 1928 году документальной повести Эптона Синклера «Бостон», посвященной делу Сакко и Ванцетти.

³ Вайхерт был указан на афише под псевдонимом Михал Брандт, Сыркус — под псевдонимом Урбан Бах.

⁴ *Brandt M.* Inscenizacja „Bostonu“ a teatr współczesny // *Biuletyn Informacyjny Studio Teatralnego im. St. Żeromskiego, pod kierunkiem I. Solskiej*. 1933. Czerwiec. S. 5–6.

⁵ См.: *Węgrzyniak R.* Procesy doktora Weicherta. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017. S. 115–116.

павших в защиту гражданских прав, организаторов антивоенных демонстраций и акций против присоединения США к войне в 1917 году, — Никола Сакко и Бартоломео Ванцетти. События спектакля разворачивались во времени нелинейно. Вайхерт попытался создать впечатление естественного движения времени, что стало возможным благодаря пространственному решению.

Необходимо было показать 15 мест действия и 44 сцены пьесы, в которых зрители становились наблюдателями политической деятельности анархистов и их быта, свидетелями их ареста и следствия. В зале было организовано несколько мест для игры, как если бы Сыркус поделил сцену и зрительный зал на части и перемешал их. Кресла для зрителей были установлены в трех секторах. В углу зала возвышалась вертикальная конструкция — высокий силуэт отеля «Carlton». На одном из двух балконов небоскреба располагался ресторан, а под балконами — бар. Роскошь отеля, особенно подчеркнутая в сценах пышного приема, контрастировала со зловещей камерой для осужденных в противоположном углу зала. Перед решеткой камеры находился кабинет — стол и несколько стульев, — в зависимости от драматического эпизода он становился кабинетом директора тюрьмы или кабинетом прокурора. Справа маленьким островком обособлялась на отдельной платформе комнатка супруги Сакко Розины — небольшой круглый стол и стул за одиноким окном. В центре зала проходил процесс. Здесь стоял большой стол, стулья и трибуны (всю эту мебель выносили в зал на время соответствующих сцен). Уличные демонстрации двигались в боковых проходах между фрагментами сцены¹.

Над залом были развешаны лампы, которые освещали попеременно сектора зала, где в этот момент работали актеры. Судебное заседание, тюрьма, бар, улица, кабинет, ресторан, дом Сакко являлись из темноты в свете рефлектора. Пока Сакко в тюрьме думает о своей жене Розине, она предпринимает отчаянные попытки освобождения его из тюрьмы. Все это происходит во время великосветского приема в отеле «Carlton», где блистают женщины в мехах и бриллиантах и мужчины в смокингах. «Свет загорается и гаснет, один образ мгновенно связывается с другим»², — описывал свои впечатления Тадеуш Бой-Желеньски.

Актеры играли прямо среди зрителей. Первый ряд одного из секторов зрительских мест стал скамьей присяжных заседателей в зале слушаний бостонского суда: двое присяжных сидели рядом со зрителями. В ходе слушания они демонстрировали безразличие к делу, один из них засыпал, и по залу разносился храп. В третьем акте на площади перед тюрьмой проходил ми-

¹ См. схему организации пространства и фотографии в: *Duniec K. Dwudziestolecie. Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Raszewskiego; Instytut Sztuki PAN, SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny, 2017. S. 410—414.

² *Boy-Żeleński T. Boston, B. Blume // Boy-Żeleński T. Reflektorem w serce. Wrażenia teatralne*. Warszawa: Biblioteka Boya (M. Arct), 1934. S. 96.

тинг рабочих, во время которого журналист призывал зрителей к участию в забастовке. В двух антрактах актеры в образе уличных разносчиков предлагали зрителям срочные выпуски бостонских газет с сообщениями о процессе.

Тридцатые годы стали для Польши временем усиления экономического кризиса, политического и социального напряжения и возрастающей популярности правых националистических идей. В условиях авторитарного режима санации и форсированной пропаганды политика национальной мобилизации подчиняла себе культуру, ей отводилась обслуживающая роль по отношению к власти, а в задачи вменялась романтизация национальной истории и героизация военных событий. Вполне закономерно, что спектакль, в котором актеры открыто призывали зрителей к протестам против нарушения гражданских свобод и прав человека, не остался без реакции властей, губительной для Театра имени Жеромского¹. К концу 1933 года театр остался без муниципальных дотаций, и Сольская была вынуждена закрыть его. Развитие новой сценографии замедлилось, а со Второй мировой войной приостановилось вовсе. Польский театр продолжит эксперименты с пространством и взаимодействием человека с ним спустя годы в практике Тадеуша Кантора, Ежи Гуравского, Ежи Гротовского. Их сценографические решения получают мировую известность и станут повсеместной практикой в польском театре.

Теоретическое обоснование сценографии во второй половине XX века

Благодаря сценической практике и теоретическим разработкам деятелей театра межвоенного периода, профессия театрального художника в конце 1930-х годов начала определяться термином «сценограф». Появилась необходимость пересмотра профессиональных компетенций, потребовались новые образовательные программы. В 1918–1933 годах Винценты Драбик читал лекции по сценографии в варшавской Школе изящных искусств. В 1933 году в Академии изящных искусств, созданной на базе упраздненной Школы, для студентов, обучавшихся живописи, открылась мастерская сценографии, которую вел Владислав Дашевски. В 1932 году по инициативе Леона Шиллера и Александра Зельверовича был открыт Государственный институт театрального искусства, в котором Шиллер преподавал курс работы со

¹ В Театре имени Стефана Жеромского спектакль Вайхерта был не единственным актом высказывания, который выходил за рамки сферы искусства и вовлекал зрителей в социально-политическую борьбу. В декабре 1932 года прошла премьера спектакля Эугениуша Пореды «Даниэль» по Станиславу Выспяньскому, в котором власть критиковалась за нарушение этических границ. «Провинностью» театра был и сам факт сотрудничества с коммунистом и евреем Вайхертом, что в тридцатые годы было по меньшей мере смело, а в сущности, опасно. После «Бостона» Театр имени Жеромского успел показать только одну премьеру — «Свадебную церемонию» Леона Шиллера (премьера 17 сентября 1933 года).

сценографом студентам кафедры режиссуры. На его занятиях будущие режиссеры разрабатывали совместные проекты с художниками, которые выполняли сценографию для их спектаклей в рамках мастерской. После войны образовательные программы по сценографии появились в разных вузах страны. В Варшаве в Государственной высшей театральной школе (сегодня Театральная академия имени Александра Зельверовича) на кафедре режиссуры начались занятия по предмету «работа со сценографом». Специальное образование для сценографов стало доступным для студентов в Академиях изящных искусств в Варшаве, Кракове, Лодзи, а в следующие десятилетия также во Вроцлаве, Катовице и Гданьске и в Университете искусств в Познани¹.

После 1945 года сценография продолжила свой путь, намеченный первоходцами межвоенного периода. Сценограф, художник, режиссер и историк искусства Войцех Краковский² писал в 1956 году о визуальной стороне спектакля как об одном из важнейших элементов сценического произведения и продвигал понятие «пластической постановки». В опубликованном в 1969 году «Терминологическом словаре изящных искусств»³ под редакцией Стефана Козакевича появились определения «театральная декорация», «сцена» и «сценограф», но не было термина «сценография».

Отчетливо разграничил понятия «декоратор» и «сценограф» в 1963 году сценограф и историк театра Зенобиуш Стшелецки. В своей фундаментальной монографии, посвященной пластике театра, он писал: «Декоратор девятнадцатого века является только техником: он прекрасно знает технику живописи, технику смены декораций и технику визуальных эффектов. Современный сценограф интерпретирует драматический текст (инсценирует) и создает оригинальные пластические произведения в пространственной и колористической композиции, как делает это любой художник-пластик — живописец, скульптор, график»⁴. Сценограф в трактовке Стшелецкого — это художник, который использует пластические знаки как составные части представления, чтобы придать произведению визуальное выражение.

Для Стшелецкого термин «сценография» тождествен понятию театральной пластики, которая подчиняется одновременно законам пластических искусств и законам театра, а значит, ее развитие проходит параллельно с эволюцией станковой живописи и с эволюцией постановки, драмы, театраль-

¹ См.: *Larionow D.* Scenografia? Kłopoty z definicją // *W labiryncie przestrzeni i obrazów*. Т. 2. S. 17.

² *Krakowski W.* O aktualnych problemach scenografii // *Teatr*. 1956. № 15 / 16. URL: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/7690/o-aktualnych-problemach-scenografii> (дата обращения: 22.02.2022).

³ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* / Red. S. Kozakiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976. 522 s.

⁴ *Strzelecki Z.* Polska plastyka teatralna. Т. 2. S. 16.

ной архитектуры и техники¹. Современное польское театроведение, развивая мысль Стшелецкого, разделяет понятия «театральная пластика» и «сценическое пространство». Первым термином обозначается практика визуальной организации пространства спектакля, включающая создание сценической и сценографической концепции, декораций и костюмов. Второй несколько обширнее: он объединяет все перцептивные аспекты выражения спектакля — визуальные и аудиальные.

Теоретик театра и литературы Збигнев Тараненко в 1970-е годы ввел термин «театр пластического нарратива», связанный с творчеством выдающихся сценографов-режиссеров — Юзефа Шайны, Тадеуша Кантора, Лешека Мондзика, Ежи Гжегожевского. В российском театроведении для обозначения этого явления закрепился термин «театр художника», предложенный Виктором Берёзкиным. Он, однако, уступает в точности термину Тараненко, поскольку семантически фокусируется на авторе спектакля, в то время как термин «театр пластического нарратива» очерчивает его подход к художественному выражению драматического события.

Отражением нового способа мысли о сценическом пространстве во второй половине XX века было и определение сценографии Патриса Пависа, сформулированное в 1980-е годы²: «это наука и искусство организации сцены и театрального пространства. <...> Сценография знаменует собой, таким образом, стремление быть письмом в трехплоскостном пространстве (к которому следует добавить еще и временное измерение), а не просто искусством разукрашивания холста, чем довольствовался театр вплоть до натурализма. Театральная сцена... отказывается от роли всего лишь простой статистики в сравнении с заранее существующим и определяющим текстом»³.

Обособлению сценографии в европейском театре во многом способствовало учреждение в 1968 году профессиональной Международной организации сценографов, техников и театральных архитекторов OISTAT⁴. В 1975 году Скандинавское театральное объединение при участии OISTAT учредило публикацию многоязычного словаря «Новые слова театра» («New Theater Words»), который актуализируется каждые десять лет⁵. В англоязычной версии⁶ от-

¹ См.: *Strzelecki Z.* Polska plastyka teatralna. T. 2. S. 58.

² См.: *Паву П.* Словарь театра / Пер. с фр.; под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 337–340.

³ Там же. С. 337.

⁴ Organisation Internationale des Scénographes et Techniciens de Théâtre / The International Organisation of Scenographers, Theatre Architects and Technicians.

⁵ Theatre Words: An International vocabulary in 9 languages / [Comp. and ed. for NTU (Nordic Theatre Union) and OISTAT by Luterkort I. et al.]. 3rd ed. Stockholm: NTU, 1980. 156 p.

⁶ Эволюция понятий, которая произошла в англоязычной театральной терминологии во второй половине XX века, имела значение для всей европейской науки в целом, поскольку английский язык доминировал в мировой культуре этого времени.

дельный термин «сценография» (scenography) появился только в 1995 году, в более ранних изданиях были термины «decoг» (декорация), «scenery» (пейзаж, декорация, вид), «scenic designer» (театральный художник, сценограф), «lighting designer» (художник по свету).

Британские исследователи Джослин МакКинни и Филип Баттерворт пишут о сценографии как о манипуляции с пространством перформанса. Они подчеркивают, что сценография не сводится только к созданию и представлению образов, но касается также и вопросов восприятия и включенности зрителей. Она передает опыт одновременно чувственный и интеллектуальный, рациональный и эмоциональный¹. В этом смысле сценография есть то, что соединяет событие спектакля в единое целое, делает его видимым и ощущаемым для зрителя, на глазах которого оно возникает. «Сценография — это система навигации между нематериальностью воздействия звука и света и субъективностью их пропорций, а также всевозможных объективных измерений физической материи»², — вторит этой трактовке другая британская исследовательница, Рэйчел Ханн.

Американский теоретик и практик Арнольд Аронсон в своих работах рассуждает о «расширенной сценографии»³. Для Аронсона сценография есть «всесторонняя визуальная конструкция театрального события и процесс ее изменений и трансформаций, который является неотъемлемой частью физического словаря [physical vocabulary] сцены»⁴. Сценография в его определении является основным языком визуального сообщения, воспринимаемого интеллектуально и перцептивно, ментально и телесно.

Современный польский театр пришел к такому пониманию пространства через опыт авангардных сценографов и постановщиков межвоенного периода и спектакли режиссеров второй половины XX века (Тадеуш Кантор, Юзеф Шайна, Лешек Мондзик, Ежи Гротовский, Ежи Гжегожевский). Работы авторов рубежа веков и XXI века — Кристиана Люпы, Кшиштофа Варликовского, Малгожаты Шченцияк, Гжегожа Яжины, Яна Кляты, Кшиштофа Гарбачевского, Михала Задары, Роберта Румаса и других отражают этот перформативный и перцептивный подход к организации сценического пространства. Их сценография, продолжившая идеи, появившиеся в первой половине XX века, выражает собой сущность театра — это то, что есть только здесь и сейчас. Ее можно обозревать в полной форме только во время спектакля, как только он заканчивается, сценография исчезает, оставляя после себя лишь след в

¹ См.: *McKinney J., Butterworth Ph.* The Cambridge Introduction to Scenography. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 4.

² *Hann R.* Beyond Scenography. London; New York: Routledge, 2019. P. 21.

³ *Scenography Expanded. An Introduction to Contemporary Performance Design*, edited by J. McKinney and S. Palmer. London; New York: Bloomsbury, 2017. 240 p.

⁴ *Aronson A.* Looking into the Abyss: Essays on Scenography. Michigan: University of Michigan Press, 2005. P. 7.

виде проектов, записей, фотографий. Она существует только тогда, когда на нее смотрит зритель, и для того, чтобы выражать смысл, вызывать чувства, производить впечатление, вызывать рефлексю, создавать образ. Именно эту мысль артикулировал в 1900-е годы Станислав Выспяньский.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берёзкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 1. От истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 544 с.
2. *Паву П.* Словарь театра / Пер. с фр.; под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
3. *Aronson A.* Looking into the Abyss: Essays on Scenography. Michigan: University of Michigan Press, 2005. 248 p.
4. *Boy-Żeleński T.* Boston, B. Blume // Boy-Żeleński T. Reflektorem w serce. Wrażenia teatralne. Warszawa: Biblioteka Boya (M. Arct), 1934. 304 s.
5. *Brandt M.* Inscenizacja „Bostonu“ a teatr współczesny // Biuletyn Informacyjny Studio Teatralnego im. St. Żeromskiego, pod kierunkiem I. Solskiej. 1933. Czerwiec. S. 5–6.
6. *Drabik W.* Stosunek malarza do sztuki teatralnej // Polska myśl teatralna i filmowa: Antologia / Red. T. Sivert, R. Taborski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1971. S. 439–441.
7. *Duniec K.* Dwudziestolecie. Przedstawienia. Warszawa: Instytut Teatralny im. Raszewskiego; Instytut Sztuki PAN, SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny, 2017. 578 s.
8. *Frankowska B.* Teatr im. Żeromskiego w Warszawie 1932–1933 // Pamiętnik Teatralny. 1962. Z. 2 (42). S. 187–206.
9. *Hann R.* Beyond Scenography. London; New York: Routledge, 2019. 164 p.
10. *Kosiński J.* Autonomia dyscypliny scenograficznej i jej tradycja // Pamiętnik Teatralny. 1976. Z. 4 (100). S. 479–482.
11. *Krakowski W.* O aktualnych problemach scenografii // Teatr. 1956. № 15 / 16. URL: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/7690/o-aktualnych-problemach-scenografii> (дата обращения: 22.02.2022).
12. *Lorentowicz J.* Dekoracje teatralne [Ankieta] // Życie Teatru. 1924. Nr 23. S. 183.
13. *Lorentowicz J.* Teatry stolicy i inne artykuły / Wybór: A. Biernacki. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1969. 211 s.
14. *Löw M.* Socjologia przestrzeni / Przeł. I. Drozdowska-Broering, red. naukowa i wprowadzenie M. Bucholc. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018. 282 s.
15. *McKinney J., Butterworth Ph.* The Cambridge Introduction to Scenography. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 256 p.
16. *Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919–1939: Antologia / Wybór i wstęp: S. Marczak-Oborski, noty: L. Kuchtówna.* Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973. 458 s.
17. *Od dekoracji do konstrukcji. T. 1 w serii: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku / Red. D. Buchwald, D. Kosiński.* Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. 451 s.
18. *Scenography Expanded. An Introduction to Contemporary Performance Design*, edited by J. McKinney and S. Palmer. London; New York: Bloomsbury, 2017. 240 p.
19. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych / Red. S. Kozakiewicz.* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976. 522 s.
20. *Strzelecki Z.* Polska plastyka teatralna. T. 1–3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963. T. 1 – 183 s.; T. 2 – 649 s.; T. 3 – 452 s.
21. *Theatre Words: An International vocabulary in 9 languages / [Comp. and ed. for NTU (Nordic Theatre Union) and OISTAT by Luterkort I. et al.].* 3rd ed. Stockholm: NTU, 1980. 156 p.

22. W labiryncie przestrzeni i obrazów. T. 2 w serii: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku / Red. D. Buchwald, D. Kosiński. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. 648 s.
23. *Węgrzyniak R.* Procesy doktora Weichert. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017. 355 s.
24. *Wyspiański S.* The tragicall historie of Hamlet, Prince of Denmark by William Shakespeare / Według tekstu polskiego J. Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1905. 205 s.
25. Wystawianie. T. 3 w serii: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku / Red. D. Buchwald, D. Kosiński. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. 669 s.

Аннотация

В статье исследуется проблема становления сценографии в польском театре межвоенного периода. Представлен ход и характер теоретического осмысления искусства организации сценического пространства польским театральным сообществом в 1920-е годы. Приводится социологический взгляд на сценическое пространство, которое рассматривается с точки зрения его перформативности и способности воздействовать на зрителя через пластический нарратив.

Abstract

This article examines the problem of scenographic development in Polish theatre of the interwar period. It pays particular attention to the development of theoretical concepts related to staging and scenography within the Polish theatre community of the 1920s. Stage space is approached from a sociological perspective and in terms of its performativity and ability to affect the recipient through 'plastic' narrative.

- ✓ *Ключевые слова:* сценография, сценограф, сценическое пространство, пространственный поворот, театр пластического нарратива, перформативное пространство, действенная сценография.
- ✓ *Keywords:* scenography, stage designer, stage space, spatial turn, narrative theatre, performative space.

Травматическая память Испании: инквизиция и Ф. Гарсиа Лорка в фильме Х. Валь дель Омара «Огонь в Кастилии» (1960)

УДК
791.43

ОЛЬГА ВАСИЛЬЕВНА КОЛОТВИНА

*Соискатель факультета истории искусства,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)*

KOLOTVINA OLGA V.

*PhD Student of the Faculty of Art History,
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)*

E-mail: kolotvina@mail.ru

Творчество испанского режиссера-экспериментатора, инженера в области аудиовизуальных технологий Х. Валь дель Омара (1904–1982) пришлось на эпоху диктаторского режима Франко (1939–1975) с жесткими цензурными ограничениями во всех сферах культуры, в том числе и в кинопроизводстве. В рассматриваемый нами период творчества Х. Валь дель Омара (пятидесятые – шестидесятые годы XX века) цензурные функции в Испании были возложены на Министерство информации и туризма¹. Создание и выпуск каждого фильма требовало одобрения комиссии цензоров, при этом не было четкого кодекса цензурных ограничений, что, с одной стороны, создавало опасность произвола цензоров, а с другой стороны, открывало возможность «пропуска» цензорами фильмов с неоднозначным содержанием. Так, фильм Л. Бунюэля «Виридиана» (1961) прошел цензуру (Л. Бунюэля попросили только изменить сцену финала) и был отправлен на XIV кинофестиваль в Каннах (1961). И лишь после присуждения на Каннском кинофестивале кинокартине Л. Бунюэля «Золотой пальмовой ветви» католическая церковь раскритиковала фильм как аморальный, что привело к его запрету в Испании.

Государственное финансирование и разрешение на прокат в эпоху франкизма получали фильмы, в художественной форме легитимирующие уста-

¹ Министерство информации и туризма (*исп.* Ministerio de Información y Turismo) создано в Испании 19 июля 1951 года для контроля над прессой, радио, театром и кинематографом, также в его функции входило управление туристической отраслью. Постановлением от 21 марта 1952 года при министерстве были учреждены Координационный совет по кинематографии и Совет по классификации и цензуре кинематографических фильмов. В 1977 году функции министерства переданы другим органам власти. См.: Ministerio de Información y Turismo // Censo Guía de Archivos de España e Iberoamérica. URL: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=1097814> (дата обращения: 20.05.2022).

новившийся социально-политический порядок. Так, в 1950–1960-е годы в Испании выпускается много фильмов на религиозную тематику, пропагандирующих католические, патриархальные и национальные ценности, встроенные в дискурс официальной идеологии («Марселино, хлеб и вино», реж. Л. Вайда, 1955; «Близко к небесам», реж. Д. Виладомат, 1951; «Госпожа Фатима», реж. Р. Хиль, 1951; «Я был приходским священником», реж. Р. Хиль, 1953). Франкизм также поощрял фильмы, возвеличивающие Испанию через популяризацию фольклора, народных традиций, историко-художественного наследия («Дуэнде и мистерия фламенко», реж. Э. Невилл, 1952).

Но стремление франкистского режима в пятидесятых — шестидесятых годах к преодолению политической изоляции способствовало ослаблению цензуры и появлению «диссидентских» фильмов социально-критического направления, на стилистику которых оказали влияние итальянский неореализм и голливудская эстетика. Например, фильм «Борозды» (реж. Х. А. Ниевес Конде, 1951), обнаживший социальные проблемы и нравственную деградацию крестьянской семьи, вынужденной эмигрировать в город; фильм «Смерть велосипедиста» (реж. Х. А. Бардем, 1955), показавший коррупцию, лицемерие и праздность господствующих классов; черные комедии Л. Г. Берланги, иронически воссоздавшие противоречия франкистской Испании («Добро пожаловать, мистер Маршалл» (1953), «Пласидо» (1961), «Палач» (1963)).

С целью обойти требования цензуры либерально настроенные режиссеры франкистской эпохи (Л. Г. Берланга, Х. А. Бардем, К. Саура) широко вводили в своих фильмах метафорический способ выражения. Таким образом, проводя скрытые мотивы и организуя продуманные подтексты, они могли привлечь внимание общественности к вопросам, связанным с Гражданской войной в Испании и к политико-культурной ситуации франкистского режима. Так, например, в известном фильме К. Саура «Охота» (1966) трое друзей, ветеранов Гражданской войны, воевавших на стороне националистов, встретились спустя два десятилетия на охоте в долине, где раньше они участвовали в боевых действиях. Рядовое событие — охота на кроликов с помощью хорьков, выгоняющих кроликов из нор, — в фильме К. Сауры представлено как аллегория насилия, войны и отсылка к любимому времяпровождению Ф. Франко. Норы, в которых скрываются кролики, ассоциируются с подземными тоннелями, расположенными в этой местности, где во время Гражданской войны прятались республиканцы. Во время охоты между друзьями происходит ссора, которая заканчивается перестрелкой и их гибелью. Слова «Гражданская война» в фильме не упоминаются, это было запрещено цензурой, однако поэтика и символизм фильма создают трансформированный образ войны и передают ощущение насилия.

Рассмотрению кинематографа эпохи Франко в Испании и оппозиционных тенденций в испанском кино посвящены работы таких исследователей,

как В. Хиггинботем¹, Х. М. Капаррос Лера², М. Киндер³, А. Лазаро-Реболл и А. Уиллис⁴, Е. О. Гранцева⁵, О. К. Рейзен⁶. Но в этих работах не рассматривается творчество Х. Валь дель Омара.

Среди исследований, посвященных непосредственно Х. Валь дель Омару, преобладает точка зрения на его кинематограф как на религиозно-мистическое кино (Р. Губерн⁷, Г. Саенс де Буруага⁸, А. Алкос⁹). Так, например, исследователь А. Алкос считает, что Х. Валь дель Омар является «оригинальным художником и инженером, создающим уникальные и неповторимые иммерсивные переживания, от которых исходит религиозное сияние, мистицизм и ощущение трансцендентной жизни»¹⁰.

Х. Валь дель Омар был сторонником Второй Испанской Республики, на протяжении 1932–1936 годов вместе с М. Самбрано, Ф. Гарсиа Лоркой, Л. Сернудой и др. интеллектуалами он (в качестве кинооператора и фотографа) принимал участие в образовательном проекте Педагогических миссий¹¹, посещая с культурными мероприятиями отдаленные села горных районов Испании.

После военного переворота 1936 года, который привел к Гражданской войне в Испании (июль 1936 — апрель 1939) между сторонниками Республики и военно-националистическими силами под предводительством Ф. Франко, Х. Валь дель Омар остался в Испании и сотрудничал с республиканцами. Так, под руководством художника-коммуниста Хосепа Ренау Х. Валь дель

¹ *Higginbotham V.* Spanish Film under Franco. Austin: University of Texas Press, 1988. 176 p.

² *Caparrós Lera J.* El cine español bajo el régimen de Franco (1936–1975). Barcelona: University de Barcelona, 1983. 243 p.

³ *Kinder M.* Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993. 568 p.

⁴ *Lázaro-Reboll A., Willis A.* Spanish Popular Cinema. Manchester: Manchester University Press, 2004. 272 p.

⁵ *Гранцева Е. О.* Кино в эпоху Франко: от государственного заказа до сопротивления режиму // *Латиноамериканский исторический альманах*. 2019. № 23. С. 254–276.

⁶ *Рейзен О. К.* Борьба за социально-критическое направление в кино Испании: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / ВНИИ киноискусства. М., 1985. 194 с.

⁷ *Gubern R.* Val del Omar, cinemista. Granada: Diputación de Granada, 2004. 124 p.

⁸ *Sáenz de Buriaga G.* Val del Omar: Sin fin. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1992. 420 p.

⁹ *Alcoz A.* There is an experimental cinema in Spain, but... 2009. URL: <https://venuspluton.com/there-is-an-experimental-cinema-in> (дата обращения: 20.05.2022).

¹⁰ Ibid.

¹¹ *Педагогические миссии (исп. Misiones Pedagógicas, 1931–1936)* — государственная программа Второй Испанской Республики по медиаобразованию неграмотного населения труднодоступных сельских регионов Испании с помощью мобильных фоно-кино-библиотек, передвижного театра и художественного музея.

Омар участвовал в работе по спасению от бомбардировок авиации Франко и эвакуации в Валенсию выдающихся произведений искусства из музея Прадо (Мадрид). В апреле 1939 года Испанская Республика пала и в стране установилась диктатура Ф. Франко (1939–1975). Х. Валь дель Омар в период франкизма работал инженером в различных технических учреждениях страны (Национальное радио Испании, киностудия «Chamartín» и др.). Как режиссер он снял несколько экспериментальных фильмов, самым известным является кинотрилогия «Триптих первостихий Испании» («Tríptico elemental de España», 1955–1982 / 1995). Репрессии франкистского режима не коснулись Х. Валь дель Омара, он не участвовал в политической жизни, не выступал с политическими заявлениями, и на первый взгляд его работы находятся исключительно в области эстетики, механики и мистики.

Не оспаривая мистического интереса режиссера, мы, учитывая социально-политический контекст искусства Испании эпохи Франко, обоснуем предположение, что аллегорическое, мифопоэтическое повествование в фильме «Огонь в Кастилии» («Fuego en Castilla», 1960, 35 мм, черно-белый, цветной, 17 мин.) Х. Валь дель Омара можно интерпретировать как особый шифр, создающий систему дополнительного ассоциативного ряда, с помощью которого режиссер мог выразить свою гражданскую позицию.

На основе культурно-исторических сопоставлений, анализа использованных в фильме визуальных символов и порождаемых ими ассоциативных рядов в контексте конкретных социально-политических событий в статье проведен анализ символизма фильма Х. Валь дель Омара «Огонь в Кастилии» (1960).

Цель статьи — обосновать, что в фильме «Огонь в Кастилии» режиссер обращался к культурной памяти Испании и использовал образы испанской инквизиции для визуализации событий современной истории, представляя в образе главного героя — анимированной светопульсациями скульптуры святого Себастьяна (работы Алонсо Берругете, XVI век) — фигуру Ф. Гарсиа Лорки, что позволяет трактовать сюжет фильма как инквизиционное аутодафе над Ф. Гарсиа Лоркой (1898–1936). Тем самым, несмотря на некоторые стилистические пересечения с официальным кинематографом и формальное использование базовых эстетических доминант католического дискурса режима Франко, фильм может рассматриваться как яркий пример художественного контрдискурса эпохи франкизма.

В качестве возможных интерпретаций сюжета фильма исследователями предлагались разные варианты. Так, Р. Льяно¹ полагает, что в этом фильме режиссер раскрыл феномен дуэнде (дуэнде — персонаж народного фолькло-

¹ Llano R. La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2015. 184 p.

ра Испании); Р. Губерн¹ утверждает, что в кинокартине запечатлены события Страстной пятницы; М. Лосада² рассматривает фильм как феноменологию мистического опыта. Но подобные объяснения, которые можно свести к предположению, что все творчество режиссера представляет собой трансформацию мистицизма художественной традиции испанской культуры в аудиовизуальные образы кинематографа, представляются нам недостаточными, так как при таком подходе не учитывается социально-политическая реальность эпохи Франко, требования цензуры, детали биографии Х. Вальдель Омара и визуальные отсылки к определенным историческим событиям. Принимая во внимание неоднозначные контексты этой эпохи и многогранность творчества режиссера, мы не ограничиваемся одной интерпретацией фильма и предлагаем вариант трактовки, учитывающий политическую ситуацию в стране.

Фильм «Огонь в Кастилии» Х. Вальдель Омара входит в кинотрилогию «Триптих первостихий Испании» («Tríptico elemental de España»), состоящую из трех фильмов («Гранада в зеркале воды» (1955), «Огонь в Кастилии» (1960), «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961–1982 / 1995))³, посвященных трем областям страны (Андалусии, Кастилии и Галисии).

Кастилия — сердце Испании, центр четырехсотлетней Реконксты (борьбы против мусульманского владычества), оплот католицизма и монархизма. Х. Вальдель Омар избрал местом для съемки фильма город Вальядолид, где с XIII по XVII век находился двор кастильских и испанских монархов и свирепствовал трибунал инквизиции. В этом городе расположен Национальный музей скульптуры, экспонаты которого режиссер превратил с помощью особой техники киносъемки в участников мистерии своего фильма.

В фильме «Огонь в Кастилии» Х. Вальдель Омар использовал образы католической культуры Испании: картины и скульптуры эпохи испанского барокко, документальные кадры религиозных процессий и др. Учитывая, что правительство франкистской Испании активно поддерживало художественные проекты в сфере возрождения, пропаганды и популяризации национальной культуры с целью легитимизировать политический режим, опираясь на культурно-религиозное наследие страны и трансформируя его в своих целях, фильм Х. Вальдель Омара получил одобрение цензуры и государственное финансирование. Свою роль сыграло и применение режиссером в фильме оригинальных технических и художественных решений, что

¹ *Gubern R.* Val del Omar, cinemista.

² *Losada M.* San Juan de la Cruz in Tactilvisión: The technological mysticism of José Val del Omar's Tríptico elemental de España. *Studies in Hispanic Cinemas.* 2010. Vol. 7. № 2. P. 101–115.

³ Последний фильм трилогии — «Магнетизм Галисии (Из глины)» — Х. Вальдель Омар начал снимать в 1961 году, работая с перерывами над фильмом вплоть до своей смерти в 1982-м, но не успел закончить чистовую версию монтажа. В 1995 году режиссер Хавьер Кодесал (Javier Codesal) завершил эту работу.

отвечало новым запросам режима Франко в 1950—1960-е годы, когда франкизм взял курс на либерализацию и приветствовал авангардное искусство с целью получить международное признание Испании как открытой страны, готовой к модернизации.

Возможно, именно сочетание в работе Х. Валь дель Омара художественной традиции и новых авангардных технологий способствовало решению отправить его фильм «Огонь в Кастилии» представлять Испанию на XIV Каннский фестиваль в 1961 году на конкурс короткометражных фильмов, где фильм получил специальный приз за технические эффекты (технология художественной светопульсации).

Фильм «Огонь в Кастилии» состоит из четырех частей. Первая часть фильма содержит документальные кадры религиозных процессий Страстной недели в городе Вальядолиде, вторая — показывает светскую вечернюю жизнь города, третья часть представляет собой мистерию оживших статуй — световую анимацию религиозной скульптуры эпохи барокко (этот эпизод со статуями Х. Валь дель Омар снимал в течение двух лет по ночам в Национальном музее скульптуры города Вальядолида) и последняя часть фильма — кадры цветущего луга.

Сюжет фильма многозначен, однозначного прочтения фильма нет. Х. Валь дель Омар нигде внятно не объяснял его смысл, возможно, в силу цензурных ограничений. В буклете, представляющем фильм на XIV Каннском кинофестивале (1961), режиссер сделал акцент не на ясности повествования, а на технически сложном зрелище, пробуждающем с помощью разработанных им световых эффектов интенсивное инстинктивно-чувственное восприятие у зрителя и погружающее его в «огненный небосвод мистицизма. <...> В вертикальный бред, в рваное сердцебиение между инфракрасным реализмом... и ультрафиолетовой мистикой невесомости»¹.

Если принять во внимание специфику выразительности и обстоятельства создания, то фильм «Огонь в Кастилии» можно рассматривать как метафорическую историю о гибели Ф. Гарсиа Лорки, визуализированную в виде последней части инквизиторского процесса — аутодафе. Религиозная церемония аутодафе (*порт.* auto da fé, *исп.* auto de fe, *лат.* actus fidei, буквально «акт веры») была заключительной частью исторических инквизиционных процессов в Испании и Португалии. В ходе этой церемонии судьями-инквизиторами зачитывались приговоры еретикам и приводились в исполнение наказания, в том числе и сожжение на костре.

Институт инквизиции — часть культурно-политической истории Испании; на протяжении пяти веков (с XV по XIX век) в стране действовал трибунал святой инквизиции (судебного учреждения католической церкви, со-

¹ *Val del Omar*. J. Programa de mano de Fuego en Castilla / Duque E. (ed.) // *Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. P. 188.

зданного для борьбы с еретиками). Феномен инквизиции как формы институционализации насилия осмысливается в художественных произведениях испанской культуры с момента ее создания до настоящего времени. Так, образы инквизиции запечатлели в своих работах Эль Греко, Франсиско Гойя, Франсиско де Сурбаран, Эухенио Лукас Веласкес, Сальвадор Дали и др. Тем самым обращение Х. Валь дель Омара к культурной памяти Испании для визуализации современных событий продолжает магистральную традицию испанского искусства.

Фильм «Огонь в Кастилии» открывается эпитафией: «В Испании каждую весну приходит смерть и поднимает занавес. *Ф. Гарсиа Лорка*» — это перефразированная цитата из эссе «Дуэнде, тема с вариациями» (1933) Ф. Гарсиа Лорки¹, что позволяет нам предположить: фильм посвящен поэту. Анализ драматургической стратегии и художественных образов фильма показывает, что в фильме представлена не только трагедия свободомыслия в Испании (в период правления Франко было совершено множество актов насилия над инакомыслящими), но и зашифрована трагическая судьба Ф. Гарсиа Лорки.

В своем фильме Х. Валь дель Омар использовал те же образы и артефакты, что и поэт (Смерть с гитарой из часовни Бенаvente, картины Эль Греко, скульптуры Алонсо Берругете и др.). С помощью аудиовизуальных эффектов режиссер воссоздал атмосферу наслаждения и упоения смертью, которая, как считал Ф. Гарсиа Лорка, присуща испанской культуре. Этот апофеоз смерти, воспеваемый поэтом, режиссер визуализирует и с помощью барочных скульптур: в начале фильма показана сцена из часовни Бенаvente, где Смерть, играя на гитаре, выводит Адама и Еву из рая; во второй раз Смерть в виде скульптуры Хилы де Ронсо («La Muerte», 1523, Gil de Ronza) появляется в интерьерах музея; в третий раз мы видим украшенную белоснежной вуалью голову этой скульптуры перед началом эпизода с муками святого Себастьяна.

К эссе Ф. Гарсиа Лорки «Дуэнде, тема с вариациями» отсылает и второе авторское название трилогии «Триптих первостихий Испании» (в которую входит фильм «Огонь в Кастилии») — «Ретабло дуэнде Испании» («Retablo del duende de España»). Одной из задач этой кинотрилогии было намерение Х. Валь дель Омара репрезентировать феномен дуэнде, передав через символику первостихий национальный дух регионов страны; образы первостихий для визуализации феномена дуэнде использовал в своем эссе и Ф. Гарсиа Лорка. Подобное пересечение в работах режиссера и поэта устойчивых художественных образов, выражающих дух Испании, служит главным аргументом нашей гипотезы.

Надо отметить, что Ф. Гарсиа Лорка был интеллектуальным другом Х. Валь дель Омара, они оба родились в Гранаде, входили в круг интеллек-

¹ *Гарсиа Лорка Ф.* Дуэнде, тема с вариациями // *Гарсиа Лорка Ф.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1986. С. 396.

туальной элиты страны, совместно участвовали в Педагогических миссиях, и Х. Валь дель Омар неоднократно использовал образы произведений Ф. Гарсиа Лорки в своих фильмах¹.

Один из главных персонажей фильма — скульптура святого Себастьяна работы Алонсо Берругете (XVI век). Святой Себастьян неформально считается «иконой» гомосексуальности, как репрезентирующий чистую представленность мужского тела и чистое страдание, интерпретируемое как эротическое, и используется в таком качестве в иллюстрациях и в видеоработах квир-культуры (см., например, исследование американского проф. Р. Кайя²).

Ф. Гарсиа Лорка был расстрелян в августе 1936 года режимом Франко, как и многие другие сторонники Республики и Народного фронта. Обстоятельства его гибели, лица, виновные в его аресте, место смерти поэта до сих пор не известны. Так же одной из причин ненависти режима к поэту была открытая гомосексуальность Ф. Гарсиа Лорки. Принимая во внимание нетрадиционную сексуальную ориентацию поэта и его трагичную смерть, образ страдающего святого Себастьяна в фильме «Огонь в Кастилии» можно проинтерпретировать как образ Ф. Гарсиа Лорки.

Параллель между нетрадиционной ориентацией поэта и образом святого Себастьяна (которую, по нашему мнению, проводит Х. Валь дель Омар в своем фильме) подтверждается перепиской Сальвадора Дали и Ф. Гарсиа Лорки: в ней часто упоминается святой Себастьян (см., например, письма С. Дали и Ф. Гарсиа Лорки в сборнике под редакцией К. Маурера «Стрелы Себастьяна»³, в книге А. М. Дали «Сальвадор Дали глазами сестры»⁴).

Так, в письме к С. Дали (август 1927 года) Ф. Гарсиа Лорка пишет: «Святого Себастьяна подвергли пытке по закону... Он ведь виновен — с точки зрения государства. За то, что поклоняешься другому богу, — не казнят. Казнят за отказ поклоняться тому, в кого веруют все скопом... Но Святой Себастьян — единственный! — спасется иначе, красотой, тогда как все прочие — любовью. Все мученики под пыткой молятся, и только Святой Себастьян держится — держит спину...»⁵

¹ Более подробно о визуализации в кинематографе Х. Валь дель Омара образов произведений Ф. Гарсиа Лорки см.: Колотвина О. В. Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих первостихий Испании») // Артикульт. 2021. № 1 (41). С. 49–58; Колотвина О. В. Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935) Х. Валь дель Омара // Артикульт. 2021. № 2 (42). С. 57–67.

² Kaye R. Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr // Horne P., Lewis R. (eds.). Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures. New York: Routledge, 1996. P. 86–105.

³ Maurer C. (ed.). Sebastian's Arrows: Letters and Mementos of Salvador Dali and Federico. Chicago: Swan Isle Press, 2004, 248 p.

⁴ Дали А. М. Сальвадор Дали глазами сестры. М.: Эксмо, 2003. URL: <http://www.mir-dali.ru/library/anna-dali-salvador-dali59.html> (дата обращения: 20.05.2022).

⁵ Там же.

Как отмечает Ян Гибсон в «Безумной жизни Сальвадора Дали»: «Летом 1926 года поэт <Ф. Гарсиа Лорка> трудился над тремя посвященными этому мученику лекциями, собирая репродукции картин и скульптур, изображающих святого. Лорка уговорил своего друга, поэта Хорхе Гильена, бывшего в то время в Вальядолиде, сделать для него фотографию небольшой статуэтки св. Себастьяна работы Педро Берругете, хранящейся в знаменитом музее этого города»¹. Далее Ян Гибсон подчеркивает, что, без сомнения, Лорка и Дали прекрасно знали о негласной художественной традиции, установившейся со времен Ренессанса и наделяющей святого Себастьяна статусом тайного покровителя гомосексуалистов.

Проанализируем фильм «Огонь в Кастилии» более подробно. Первая часть фильма содержит черно-белые документальные съемки религиозных процессий со статуями святых. Х. Валь дель Омар снимал этот эпизод в городе Вальядолиде во время Страстной седмицы. В кадр попали только статуи — люди, которые их несут, не показаны, лишь случайно в кадре промелькнули верхушки колпаков участников процессии. Есть еще одна сцена, снятая таким образом, что невозможно определить, в какую историческую эпоху она происходит: группа людей в длинных плащах и остроконечных колпаках капироте (*исп. capirote*) идет по улице города. Во времена инквизиции в такие одеяния облачались грешники, а в наше время подобная форма одежды стала неотъемлемым символом испанской Страстной недели.

Религиозная процессия в фильме в рамках нашей гипотезы может интерпретироваться как первая часть инквизиционного аутодафе — большого религиозного шествия еретиков, судей, зрителей по улицам города к месту суда и казни.

Вторая часть фильма — кадры вечерней жизни мегаполиса (поток машин, светящиеся витрины магазинов, ночная иллюминация города), тем самым режиссер связывает повествование фильма с современностью.

Третья часть фильма — трагичный эпизод с анимированными деревянными статуями эпохи барокко. Мы видим картины страданий ожившей с помощью световых спецэффектов скульптуры святого Себастьяна, напоминающие пытки инквизиции, что может указывать на параллели с трагической смертью Ф. Гарсиа Лорки.

Скульптура святого Себастьяна работы Алонсо Берругете (XVI век) в оригинале представляет собой статую, руки которой закреплены на столбе над головой святого. В фильме режиссер разворачивает и прокручивает скульптуру таким образом, что столб кажется дыбой, а святой Себастьян — подвешенным на ней за руки (ил. 1², 2³). В качестве одного из объяснений

¹ Гибсон Я. Безумная жизнь Сальвадора Дали. М.: Арт-родник, 2004. URL: <http://www.mir-dali.ru/library/bezumnaya-zhizn-salvadora-dali44.html> (дата обращения: 20.05.2022).

² Источник изображения: *Val del Omar. J. Fuego en Castilla*. URL: <https://vimeo.com/437424698> (дата обращения: 20.05.2022).

³ Источник изображения: *Val del Omar. J. Fuego en Castilla*. URL: <https://vimeo.com/437424698> (дата обращения: 20.05.2022).



Ил. 1. Кадр из фильма «Огонь в Кастилии», реж. Х. Валь дель Омар



Ил. 2. Кадр из фильма «Огонь в Кастилии», реж. Х. Валь дель Омар

этого мотива можно видеть обращение режиссера к культурной памяти Испании, прежде всего к событиям инквизиции, где подвешивание на дыбе было одним из основных видов пытки. Образы языков пламени, которые охватывают скульптуру в фильме, можно рассматривать как репрезентацию часто применяемого инквизицией еще одного вида пытки — испытания огнем¹. Саундтрек эпизода состоит из звука хруста костей, стонов, криков. Та-

¹ Более подробно о различных видах пыток, применяемых инквизиторами, см. *Льоренте* Х. А. История испанской инквизиции: В 2 т. М.: Ладомир, 1999. 1424 с.



Ил. 3. Кадр из фильма «Огонь в Кастилии», реж. Х. Валь дель Омар

ким образом, изображение насилия и репрессий, запрещенное цензурными ограничениями, представлено в фильме в рамках неокатолической эстетики с помощью религиозной статуи святого мученика.

В этой части фильма показаны также скульптуры библейских персонажей, которые с ужасом наблюдают за мучениями святого Себастьяна и страдают ему (что может рассматриваться как аллегория на негативное отношение общества к расстрелу поэта). Резкая смена кадров, рваный монтаж, крупные планы, пульсирующее освещение, светофильтры, применяемые режиссером, способствовали усилению драматизма происходящего. В финале эпизода на фоне картин Эль Греко «Непорочное зачатие» (1608) и «Пятидесятница» (1595) фигура святого Себастьяна возносится на небеса, к ангелам и святым, окружающим Богородицу (ил. 3¹). Тем самым мистерия, представленная в фильме, со всеми необходимыми ее атрибутами, оказывается окрашена в тона индивидуальной судьбы, и сюжет фильма, по нашему мнению, связан с судьбой Ф. Гарсиа Лорки.

На обращение Х. Валь дель Омара к культурной памяти Испании и к образам инквизиции указывает и использованная при анимации деревянных статуй технология художественной светопульсации, разработанная и запатентованная режиссером (патент 1955 года). Он назвал ее «тактильным видением» (*исп.* *vision tactil*)². Технология представляла собой систему пульсирующих в разных ритмах световых импульсов: мерцающие лучи света атаковали

¹ Источник изображения: *Val del Omar J. Fuego en Castilla*. URL: <https://vimeo.com/437424698> (дата обращения 20.05.2022).

² *Val del Omar J. Teoria de la Vision Tactil / Duque E. (ed.) // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. P. 100–103.

при киносъемке барочные статуи, создавая разные модуляции освещенности, в результате экспрессия полихромной деревянной скульптуры становилась более очевидной для зрителей. Статуи казались ожившими, этому способствовало и движение статуй, которое Х. Валь дель Омар имитировал с помощью перемещения вогнутых и обычных зеркал¹. О специфике тактильного воздействия фильма свидетельствует и его подзаголовок: «Сомнамбулическое эссе лунатика в ночи пальпируемого мира. Тактильное видение пустоши страха»².

Предполагалось, что светопульсации на экране должны вызывать у зрителей ощущения ожога, прикосновения пламени. Тем самым для аудитории создавалась возможность пережить иллюзию участия в происходящем не только в качестве зрителей, но и в качестве жертвы. И восприятие фильма, таким образом, осуществлялось в пространстве исторической памяти, индуцируя на физиологическом уровне эмоции и ощущения, которые были реальны для исторических свидетелей и участников инквизиционных процессов.

На XIV кинофестивале в Каннах в 1961 году на конкурсе короткометражных работ фильм «Огонь в Кастилии» Х. Валь дель Омара завоевал специальный приз за технические эффекты. На этом кинофестивале был представлен и художественный фильм «Виридиана» (1961) Л. Бунюэля, получивший «Золотую пальмовую ветвь». За свою картину Л. Бунюэль подвергся остракизму в родной стране.

Фильм Х. Валь дель Омара открыто не критиковал франкистский режим и религиозно-национальные ценности, на которые режим опирался. Но тем не менее он может рассматриваться как пример идеологического контрдискурса, так как наш анализ показал, что фильм является посвящением Ф. Гарсиа Лорке и в метафорической форме осуждает действия режима, расстрелявшего поэта. Параллели между событиями инквизиционных процессов и современными Х. Валь дель Омару событиями очевидны: преследование инакомыслящих, репрессии, цензура, аресты и казни были свойственны Испании не только в Средние века и в Новое время, но и в период правления Ф. Франко.

Наше предположение подтверждает и совпадение визуальных образов штандарта испанской инквизиции (ил. 4³) и ключевого изображения в фильме — горящего креста (ил. 5⁴). Полагаем, что это совпадение не случайно.

¹ Более подробно о кинотехнологии «тактильного видения» у Х. Валь дель Омара см.: Колотвина О. В. Иммерсивные технологии медиаискусства Х. Валь дель Омара («апанорамное переполнение образа», «диафония», «тактильное видение») как выражение его концепции «техномистицизма» // Наука телевидения. 2021. № 17.1. С. 51–71.

² *Val del Omar J. Fuego en Castilla* (1960). URL: <https://vimeo.com/437424698> (дата обращения 20.05.2022).

³ Источник изображения: Escudo inquisicion // Wikipedia. URL: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo_inquisicion.gif (дата обращения: 20.05.2022).

⁴ Источник изображения: *Val del Omar J. Fuego en Castilla*. URL: <https://vimeo.com/437424698> (дата обращения 20.05.2022).



Ил. 4. Штандарт испанской инквизиции



Ил. 5. Кадр из фильма «Огонь в Кастилии», реж. Х. Валь дель Омар

Крест, который мы видим в фильме, размещен перед церковью Святого Павла в городе Вальядолиде, режиссер увеличил его размер ракурсом съемки снизу и превратил в символический образ.

После сцены с вознесением на небо святого Себастьяна следует последний эпизод фильма, завершающий трагическую историю, — цветущий луг как прообраз рая, радости и вечной жизни. Фильм начинался эпитафией в виде

перефразированной цитаты из эссе «Дуэнде, тема с вариациями» Ф. Гарсиа Лорки, которая в каком-то смысле отражает судьбу поэта: «В Испании каждую весну приходит смерть и поднимает занавес. *Ф. Гарсиа Лорка*»¹. Три первые части фильма — это мрачные, черно-белые картины, а последняя цветная часть с залитым солнцем лугом может «читаться» как эмоционально окрашенное визуальное продолжение этой цитаты: «В других странах смерть — это все. Она приходит, и занавес падает. В Испании иначе. В Испании он поднимается. Многие здесь замурованы в четырех стенах до самой смерти, и лишь тогда, после смерти, их выносят на солнце»². Таким образом, анализ символизма фильма и полностью прочитанная цитата испанского поэта дает понимание фильма «Огонь в Кастилии» как своего рода реквиема по Ф. Гарсиа Лорке, где в образах событий инквизиционного аутодафе репрезентируется как трагическая судьба поэта, так и трагедия инакомыслящих интеллектуалов франкистской эпохи.

Х. Валь дель Омар обращался в своем творчестве к культурной памяти родной страны, к ее истории и художественному наследию не только как к источнику творческого вдохновения, но и для зашифрованной визуализации современных ему политических событий с целью их критического осмысления и выражения гражданской позиции в условиях тоталитарного общества.

Стратегии контрдискурса, применяемые для этих целей Х. Валь дель Омаром, включали в себя передачу с помощью приемлемых для цензуры визуальных образов национал-католицизма идеологических смыслов, недопустимых во франкистских интерпретациях национальной истории и культуры. Можно назвать это эзоповым языком кино, созданным по образцу «неконтролируемого подтекста» подцензурных произведений, которые переписывали и трансформировали события национальной истории вопреки господствующему дискурсу официальной идеологии.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Виридиана / *Viridiana*, 1961, реж. Л. Бунюэль (Испания).
2. Близко к небесам / *Cerca del cielo*, 1951, Д. Виладомат (Испания).
3. Борозды / *Surcos*, 1951, реж. Х. А. Ниевес Конде (Испания).
4. Госпожа Фатима / *La señora de Fátima*, 1951, реж. Р. Хиль (Испания).
5. Гранада в зеркале воды / *Aguaespejo granadino*, 1955, реж. Х. Валь дель Омар (Испания).
6. Добро пожаловать, мистер Маршалл / *Bienvenido Mister Marshall*, 1953, реж. Л. Г. Берланга (Испания).
7. Дуэнде и мистерия фламенко / *Duende y misterio del flamenco*, 1952, реж. Э. Невилл (Испания).
8. Магнетизм Галисии (Из глины) / *Acariño Galaico (De barro)*, 1961–82/1995, реж. Х. Валь дель Омар (Испания).

¹ *Val del Omar*. *J. Fuego en Castilla* (1960). URL: <https://vimeo.com/437424698> (дата обращения 20.05.2022).

² *Гарсиа Лорка* Ф. Дуэнде, тема с вариациями. С. 396.

9. Марселино, хлеб и вино / *Marcelino Pan y Vino*, 1955, реж. Л. Вайда (Испания, Италия).
10. Огонь в Кастилии / *Fuego en Castilla*, 1960, реж. Х. Валь дель Омар (Испания).
11. Охота / *La caza*, 1966, реж. К. Саура (Испания).
12. Палач / *El verdugo*, 1963, реж. Л. Г. Берланга (Испания).
13. Пласидо / *Plácido*, 1961, реж. Л. Г. Берланга (Испания).
14. Смерть велосипедиста / *Muerte de un ciclista*, 1955, реж. Х. А. Бардем (Испания).
15. Я был приходским священником / *La guerra de Dios*, 1953, реж. Р. Хиль (Испания).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гарсиа Лорка Ф.* Дуэнде, тема с вариациями // Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1986. С. 391–401.
2. *Гибсон Я.* Безумная жизнь Сальвадора Дали. М.: Арт-родник, 2004. URL: <http://www.mir-dali.ru/library/bezumnaya-zhizn-salvadora-dali44.html> (дата обращения: 20.05.2022).
3. *Гранцева Е. О.* Кино в эпоху Франко: от государственного заказа до сопротивления режиму // Лагиноамериканский исторический альманах. 2019. № 23. С. 254–276.
4. *Дали А. М.* Сальвадор Дали глазами сестры. М.: Эксмо, 2003. URL: <http://www.mir-dali.ru/library/anna-dali-salvador-dali59.html> (дата обращения: 20.05.2022).
5. *Колотвина О. В.* Иммерсивные технологии медиаискусства Х. Валь дель Омара («апано-рамное переполнение образа», «диафония», «тактильное видение») как выражение его концепции «техномистицизма» // Наука телевидения. 2021. № 17.1. С. 51–71.
6. *Колотвина О. В.* Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих первостихий Испании») // Артикульт. 2021. № 1 (41). С. 49–58.
7. *Колотвина О. В.* Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935) Х. Валь дель Омара // Артикульт. 2021. № 2 (42). С. 57–67.
8. *Льоренте Х. А.* История испанской инквизиции: В 2 т. М.: Ладомир, 1999. 1424 с.
9. *Рейзен О. К.* Борьба за социально-критическое направление в кино Испании: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / ВНИИ киноискусства. М., 1985. 194 с.
10. *Alcoz A.* There is an experimental cinema in Spain, but... 2009. URL: <https://venuspluton.com/there-is-an-experimental-cinema-in> (дата обращения: 20.05.2022).
11. *Saparrós Lera J.* El cine español bajo el régimen de Franco (1936–1975). Barcelona: University de Barcelona, 1983. 243 p.
12. *Gubern R.* Val del Omar, cinemista. Granada: Diputación de Granada, 2004. 124 p.
13. *Higginbotham V.* Spanish Film under Franco. Austin: University of Texas Press, 1988. 176 p.
14. *Kaye R.* Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr // *Horne P., Lewis R.* (eds.). Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures. New York: Routledge, 1996. P. 86–105.
15. *Kinder M.* Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993. 568 p.
16. *Lázaro-Reboll A., Willis A.* Spanish Popular Cinema. Manchester: Manchester University Press, 2004. 272 p.
17. *Llano R.* La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2015. 184 p.
18. *Losada M.* San Juan de la Cruz in Tactilvisión: The technological mysticism of José Val del Omar's Tríptico elemental de España. Studies in Hispanic Cinemas. 2010. Vol. 7. № 2. P. 101–115.
19. *Maurer C.* (ed.). Sebastian's Arrows: Letters and Mementos of Salvador Dali and Federico. Chicago: Swan Isle Press, 2004, 248 p.
20. *Sáenz de Buruaga G.* Val del Omar: Sin fin. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1992. 420 p.

21. *Val del Omar*. Programa de mano de Fuego en Castilla / Duque E. (ed.) // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. P. 188–190.
22. *Val del Omar*. Teoria de la Vision Tactil / Duque E. (ed.) // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. P. 100–103.

Аннотация

В статье рассматриваются стратегии контрдискурса, применявшиеся Х. Валь дель Омаром для зашифрованной визуализации политических событий. Показано, как с помощью приемлемых для франкистской цензуры визуальных образов национал-католицизма режиссер выражал идеологические смыслы, недопустимые во франкистских интерпретациях истории и культуры. Обосновано, что с помощью анимированной светопульсациями скульптуры святого Себастьяна режиссер вывел в фильме образ инквизиционного аутодафе над Ф. Гарсиа Лоркой.

Abstract

This article reviews the counter-discursive strategies employed by José Val del Omar encoded in his visualisation of political events. The discussion demonstrates how Val del Omar expressed ideological meanings unacceptable in Francoist interpretations of history and culture through the use of Nationalist-Catholic visual images acceptable to Francoist censorship. In particular, the discussion considers the use of animated light pulsations projected onto the statue of Saint Sebastian in *Fire in Castile*, and suggests that Val del Omar uses this imagery to symbolise the inquisitorial auto-da-fé of Federico Garcia Lorca.

- ✓ *Ключевые слова:* испанский кинематограф, контрдискурс, франкизм, инквизиция, святой Себастьян.
- ✓ *Keywords:* Spanish cinema, counter-discourse, Francoism, Inquisition, Saint Sebastian.

Роль костюма в нарративизации полотен серии «Поэма семи сказок» В. М. Васнецова

УДК
75.041 + 75.056

СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА

Доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств, директор музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Москва, Россия)

SKOROBOGACHEVA EKATERINA A.

Doctor of Arts, Professor of the Department of Universal Art History, Director of the Museum of the Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture Ilya Glazunov (Moscow, Russia)

E-mail: skorobogacheva@mail.ru

ЗАУСТ СОФИЯ КОНСТАНТИНОВНА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры педагогики и психологии профессионального образования, Институт экономики и социальных технологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

ZAUST SOFIA K.

PhD (History of Arts), Senior Lecturer of the Department of Pedagogy and Psychology of Vocational Education, Institute of Economics and Social Technologies of Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: zaust00@bk

Творчество русских художников, работавших в разных жанрах живописи на рубеже XIX—XX веков, сегодня открывается по-новому благодаря заложенному в нем потенциалу — желанию авторов продемонстрировать, что такое истинно русское искусство, его образы, их мощь решений и духовные смыслы. Такой, высшей целью руководствовался В. М. Васнецов — создатель принципиально нового авторского стиля в станковой и монументальной живописи. Отрадив свое время, произведения В. М. Васнецова приобрели вневременное звучание, расширив иконографический ряд значимых для отечественной истории и культуры персонажей и облачив национальную идею в особый стиль. Важной основой этого стиля стал русский фольклор.

Единственной серией сюжетных картин в творчестве В. М. Васнецова является «Поэма семи сказок», состоящая из семи полотен: «Спящая царевна», «Царевна Несмеяна», «Кощей Бессмертный», «Баба-яга», «Царевна-лягушка», «Ковер-самолет», «Сивка-Бурка». Работа над «Поэмой» продолжалась двадцать пять лет (1901—1926), причем некоторые произведения художнику

так и не удалось закончить. Малоизученность полотен серии, отсутствие точных данных о содержании и предпосылках замысла позволяют обратиться к реконструированию событий, связанных с биографией художника, а также интерпретировать части «Поэмы» в рамках различных концептов.

Сюжетная живопись, к которой относится «сказочная» серия В. М. Васнецова, — искусство повествовательное — такое, в котором не только представлено пространство, но и сформировано ощущение времени. Характеризуя такое произведение искусства, нарративность (нарратив — от *лат.* *narrare* — «рассказывать, повествовать») подразумевает выход за пределы непосредственно изображенного, обеспечивая зрителю проживание истории, а не просто пересказывая ее¹. Необходимо вспомнить о том, что нарративность в первую очередь означает структурированность; также важно подчеркнуть различия между рассказом и нарративом: рассказ — это передача точной информации, тогда как нарратив — рассказ объясняющий.

В целом нарратив возможен при условии наличия сюжетной основы произведения, которую зритель как «соавтор» развивает, словно продолжая историческое повествование самостоятельно. Таким образом, художник вступает в диалог со зрителем. Однако для данного исследования важно, что нарратология («наука о рассказе», возникшая в 1960-е годы в среде французских структуралистов и стремящаяся открыть общность структур различных нарративов)² позволяет сформулировать неочевидные характеристики произведения искусства. Напомним, что именно неочевидностью характеризуется на первый взгляд иллюстративная живописная серия полотен В. М. Васнецова «Поэма семи сказок».

Все работы, составляющие серию, представляют собой пример «моносценической наррации»³ — принцип организации сюжетной композиции каждого произведения заключается в создании одной единственной сцены. Такая сцена становится символом литературного произведения в том случае, если у картины имеется текстовая основа. Отметим, что в некоторых случаях моносценическая наррация подразумевает комбинирование в одной композиции нескольких сюжетных сцен или сюжетов различных произведений одного и того же автора — акцент при этом делается на декоративной составляющей без очевидной связи с повествованием.

Между тем последовательная и убедительная нарративизация (процесс создания нарратива, рассказывание истории, пересказ) даже в контексте

¹ См.: *Обдалова О. А., Левашкина З. Н.* Понятие «нарратив» как феномен культуры и объект дискурсивной деятельности. С. 333. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-narrativ-kak-fenomen-kultury-i-obekt-diskursivnoy-deyatelnosti/viewer> (дата обращения: 20.01.2022).

² Там же. С. 333.

³ *Жах Д. Г.* Литературные первоисточники орнаментальных сюжетных композиций французского печатного текстиля конца XVIII — начала XIX века // Вестник РУДН. 2018. Т. 9. № 3. С. 516.

декоративно-прикладного искусства способна сделать изображение, имеющее текстовую основу, мгновенно узнаваемым. Именно таким образом, к примеру, в сюжетном текстильном орнаменте мебельных тканей мануфактуры Жуи (Франция, вторая половина XVIII — начало XIX века) изображались сцены из известных литературных произведений: «при этом временное развитие сюжета было отражено циклическим или моносценическим повествованием»¹. Когда же речь заходит об основоположнике неорусского стиля В. М. Васнецове и его станковой фольклорной живописи, ведущим термином, к которому обращалась и обращается критика, как правило, становится «сюжет». Известно, что созданию и изложению сюжетной канвы в полотнах В. М. Васнецова, помимо традиционных композиционных средств, подчинены жанровые элементы картины (пейзаж, натюрморт, портрет), а также костюм — не только важная деталь, но и немаловажный «персонаж» картины, «не атрибут изображенного персонажа, но часть его образа, которая подчиняется общей драматургии и сценографии: аналогичным образом „играет“ в спектакле...»².

Правомерность нарратологического подхода при анализе сказочного цикла В. М. Васнецова обусловлена тем обстоятельством, что теория повествования (нарратология), бывшая исключительно филологической дисциплиной, с конца 1990-х годов стала общегуманитарной, «как это произошло некогда с семиотикой»³, то есть оказалась достоянием культурологов и искусствоведов. В то же время именно к сюжету васнецовских картин, а именно к излагаемому в них повествованию, проявляли наибольший интерес современные художнику критики. При этом живописные формы, созданные автором нового стиля в искусстве, в которых воплотились его сюжетные замыслы, критики часто считали в гораздо меньшей степени достойными внимания: «...Он менее интересен в форме, чем в содержании своих картин»⁴. Стиль В. М. Васнецова современники даже называли «индивидуально свободным»⁵, однако все же признавали, что без него не было бы ни «абрамцевских, ни талашкинских кустарных мастерских... ни коровинских декораций к русским операм,

¹ *Ткач Д. Г.* Литературные первоисточники орнаментальных сюжетных композиций французского печатного текстиля конца XVIII — начала XIX века. С. 530.

² *Зауст С. К.* Костюм в русской исторической живописи второй половины XVIII — XIX в.: Дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Краснодарский гос. институт культуры. СПб., 2020. С. 98.

³ *Спирidonov Д. В.* Нарратология в цикле теоретико-литературоведческих дисциплин. С. 189. URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/26957/1/paverman-02-2014-28.pdf> (дата обращения: 13.01.2022).

⁴ Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы / Авт.-сост. Л. Короткина. СПб.: АРС, 2004. С. 156.

⁵ Там же. С. 157.

ни поленовских акварелей на темы русских сказок»¹. Не рассматривая подробно нововведения В. М. Васнецова в сфере стилистики, обратимся к сюжетам его полотен, составивших известный «сказочный» цикл. Однако контекст данного исследования требует указать, что работавшие с историческими, литературными и фольклорными сюжетами русские художники второй половины XIX века, в том числе участники Товарищества художественных передвижных выставок, часто достигали эстетического переживания произведений зрителями, используя именно костюм и его элементы.

Одно из определений, данное театральному костюму, звучит следующим образом: «Костюм — произведение искусства, и как таковое он создается, воспринимается и анализируется по законам искусства, по законам красоты»². Структура функций костюма, в том числе костюма в живописи, возводит его к категориям знака и даже метафоры. Так, используя основные знаково-символические функции костюма в исторической живописи, «наряду с уже освоенной возможностью рассказывать с его помощью о внутреннем мире и судьбе персонажа, передвижники задействовали костюм в обобщении образов и создании изобразительной метафоры исторической картины»³. Позволим себе сформулировать предварительный вывод: В. М. Васнецов, поступавший аналогичным образом, использовал костюм для нарративизации своей живописной «сказочной» серии.

С. К. Маковский (художественный критик второй половины XIX века) считал эффект, производимый полотнами В. М. Васнецова на публику, следствием окончательного освобождения зрителя от пренебрежения и недоверия к художественному наследию прошлого. Кроме того, начало новому восприятию искусства, по мнению критика, было положено тогда, когда современники научились любить его, «чаруясь сказками Сурикова, Васнецова, Рябушкина, лучше, чем любили прежде народную красоту, красоту деревни — сказочный лепет далеких столетий»⁴. В этом лепете, помимо прочего, есть голос, принадлежащий костюму.

Отметим, что, участвуя в формировании определенного способа повествования, костюм, как любой другой участник нарратива, моделирует зрительский опыт, при этом «моделирование самого способа может переносить произведение, превращая его из того „что есть“ в то, „как оно рассказывается“»⁵. Различать эти вопросы чрезвычайно важно для искусства

¹ Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. С. 157.

² Градова К. В. Театральный костюм. М.: Союз театр. деятелей, 1987. С. 7.

³ Зауст С. К. Костюм в русской исторической живописи второй половины XVIII — XIX в. С. 119.

⁴ Маковский С. К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. С. 141.

⁵ Лола Г. Н. Нарративный кокон произведения искусства. С. 109. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativnyy-kokon-proizvedeniya-iskusstva/viewer> (дата обращения: 06.01. 2022).

в целом. Так, в настоящее время нарратив оказался «инструментом» понимания стратегий, которые могут оживлять художественную реальность. Между тем известно, что, к примеру, тесно связанная со временем и его приметам историческая картина России — жанр, в котором много работал В. М. Васнецов и который также имеет в своей основе текст (историческое повествование), — уже в самом начале своего становления использовала костюм в качестве средства формирования зрительского отношения к освещаемым ею событиям.

Итак, приступив к эскизам «Поэмы» еще в первой половине 1880-х годов, окончательно концепцию «сказочного» цикла В. М. Васнецов оформил в 1901 году, принявшись за живописное воплощение рисунков, выполненных акварелью и гуашью. Для этого цикла автор выбрал шесть сюжетов русских народных сказок и один авторский сказочный текст (сказка «Спящая царевна» В. А. Жуковского, имеющая европейские корни). Считается, что «Поэма» стала своеобразным реваншем В. М. Васнецова, задумавшего создание масштабного национального художественного проекта, рассчитанного не только на благодарную отечественную, но и на скептически настроенную иностранную публику. Именно в этих произведениях художник стремился преодолеть былую «сказочность», выражая национальную самобытность еще и через религиозные мотивы, в конце концов ставшие для него основными. Известно также, что «Поэма семи сказок» отчасти посвящена иносказательному воплощению размышлений художника о потрясениях под действием войн и революций начала XX века, затрагиваются также глубоко личные, связанные с фактами биографии самого В. М. Васнецова мотивы.

С 1913 года живописец работал над образами царевен («Спящей царевны» и «Царевны Несмеяной»), многофигурными монументальными размерами полотнами. В горизонтальной композиции «Спящей царевны» персонажи застывают вокруг уснувшей героини, в другой же — вертикальном композиционном решении «Царевны Несмеяны» — использован принцип контраста: вокруг живой, но неподвижной и безучастной фигуры показан шумный, непрестанно движущийся хоровод. Обе героини неоднократно трактовались критиками как образы Святой Руси — безвозвратно уходящей, то ли засыпающей, то ли умершей, той, которую отдельные идеалисты все еще безуспешно пытались вернуть к жизни.

Костюмы Спящей царевны и ее окружения — традиционно русские по форме и цветовому строю. Разнообразие предметов одежды (сарафаны, рубахи, душегреи, кафтаны) с их многочисленными деталями (мельчайшая тканевая отделка, застежки, обувь), богатство расцветки и обилие видов ткани сопровождаются искусной передачей архитектоники костюмов. Спящие в одежде персонажи будто демонстрируют свои одеяния, разворачивая перед зрителями яркое узорочье с дорогой отделкой, петлицами, белизной шелка. Так же как и в «былинных» картинах В. М. Васнецова, разноцветная роскошь

костюмов заменяет образы чуждого художнику натурализма смерти — все, что принес с собой XX век.

Царевна Несмеяна, в белом летнике поверх нижнего насыщенно-бордового пестрого платья, восседает на расшитой золотом подушке, на высоком белом троне, с тоской поддерживая голову, увенчанную тяжелым золотым венцом. Окружающая ее толпа, состоящая из иностранных послов в европейских одеждах, многочисленной, нагроможденной друг на друга свиты, бояр в горлатных шапках и воротниках-козырях, молодцов в цветных рубахах, кафтанах и сафьяновых сапогах, нянек в душегреях и седобородых писцов, своим разнообразием лишь утомляет царевну. Все это — представление, веселый балаган-ретроспектива, на который героиня даже не смотрит. Так варьируются знаменитые образы В. М. Васнецова: склонившая голову у пруда Аленушка, Елена Прекрасная, спокойно спящая на груди у Ивана-царевича. Однако Несмеяна помещена автором не в сказочные декорации или реальный русский пейзаж, но в карнавальное контекст безумного XX века, который В. М. Васнецов стремился осмыслить с помощью сказочного живописного нарратива — развернутого костюмного представления.

К этим работам примыкает полотно «Кощей Бессмертный» (1917–1928), хронологически последнее по времени исполнения полотно В. М. Васнецова из «Поэмы семи сказок». Оно интересует нас, главным образом, архаизацией костюмов, которые лишаются обилия деталей, тонкости, разнообразия оттенков и превращаются в простой конфликт между красным и черным, являя противостояние жизни и смерти. В этой картине художник отказывается от какой-либо стилизации костюмов, позволяя им «изложить» сказание.

Законченные полотна сказочной серии В. М. Васнецов нигде не демонстрировал, не желая иметь ничего общего с современным зрителем, критикой и ее оценками. Так, «Поэма семи сказок», не представленная широкому зрителю при жизни художника, оказалась его реакцией на внутриполитические события в стране: таковы картины «Баба-яга» (1917) и «Царевна-лягушка» (1918), составившие второй раздел той же серии.

Полотно «Баба-яга» обычно связывается исследователями с переживаниями художника о судьбе одного из сыновей, который был вынужден эмигрировать из России, уехать на чужбину, спасаясь от армейского призыва, — долгое время семья не получала никаких вестей о нем. Однако создаваемое этой картиной беспокойство явно выходит за пределы семейного горя. Художник изобразил одного из самых архаичных и зловещих персонажей русских волшебных сказок — Бабу-ягу — в традиционном сарафане, всегда бывшем символом чистого девичьего и зрелого женского начала, которое продолжает и сохраняет жизнь. Между тем красный с черным кантом сарафан васнецовской Бабы-яги невероятно далек от подобной трактовки, представляя собой, скорее, «изнанку» русского сарафана с его архитектурой и фило-

софией. Этот сарафан-изнанка как будто кричит что-то бессвязное, являясь лишь пародией на истинные народные форму и содержание.

Наконец, появляется «Царевна-лягушка» В. М. Васнецова — организованная по принципу театральной сцены картина одного жеста. По одной из интерпретаций, решение данного сюжета иносказательно было связано для художника вновь с внутривосточными событиями в стране, с тем, что земельные реформы, проведенные в России в начале XX века, разрушили традиционный уклад жизни русского народа. Прощание с этим многовековым укладом В. М. Васнецов изобразил с помощью образа сказочной царевны в темно-зеленом летнике, расшитом чудесными красными цветами. Длинные рукава летника, из которых Царевна-лягушка выпускала белых лебедей, вслед за ее руками движутся в быстром танце. Однако этот танец (учитывая время создания полотна и то, что переживал, о чем думал в этот период его автор) прощальный — героиня повернута спиной к зрителю, а лицом обращена к идиллической русской деревне на заднем плане, где беззаботные девушки водят свой вечный хоровод. В этом танце участвуют музыканты, отстукивающие каблуками красных сапог задорный ритм, но их музыка вот-вот смолкнет, а действие закончится.

Замыкают «Поэму семи сказок» два полотна: «Ковер-самолет» и «Сивка-Бурка» (1919—1926), идиллические картины-иллюстрации, сказочные грезы художника, полностью отрешившегося от тревоживших его размышлений и жизненных невзгод. Сюжеты обозначенных произведений, с их графической четкостью, открытым эстетизмом, чистотой цвета и безупречностью форм, ясно прочтываются. Для нашего исследования особенно значимо, что данные картины, завершающие творческий путь художника, так же как и ранние его работы, «отличает богатое религиозно-философское содержание, воплощенное с помощью вневременных образов-символов Русского Севера»¹. Таким образом, вернувшись к истокам своего творчества, В. М. Васнецов позволил созданному им визуальному сказочному повествованию длиться, а сказочным событиям — происходить, вовлекая в этот процесс костюм и его элементы, что дало возможность автору донести до нас фрагменты того великого древнего знания, которым является сказка, например, в суждениях И. А. Ильина в его труде «Духовный смысл сказки».

При этом детали картин, с таким вниманием изображаемые В. М. Васнецовым, в особенности костюм и его фрагменты, и в настоящее время продолжают воздействовать на культурную память очередного поколения через созданное художником визуальное повествование. Следовательно, костюм стал одновременно актором и создателем многоуровневой повествователь-

¹ Скоробогачева Е. А. Традиционная культура Русского Севера в генезисе неорусского стиля // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2020. № 1 (23). С. 62.

ности станковой картины В. М. Васнецова, персонажем, включенным художником в ее конструкцию.

Благодаря нарративизации живописной «Поэмы семи сказок» в каждой из работ серии, представляющей собой моносценическую нарративную, перед зрителем предстает утраченное прошлое. При этом оно считается и как нечаянно обретенное настоящее, и даже как вполне «вероятное будущее»¹. Не нуждаясь в экспликациях — текстовых пояснениях к картинам серии, зритель безошибочно определяет, какую именно сцену изобразил художник. Однако в отличие от иллюстрации моносценическая нарративная (и ее участники, в первую очередь костюм) позволяет наделять живописное повествование неочевидными, временными характеристиками, которые придают многоплановый смысл всему изображенному. Кроме того, костюм здесь организует, казалось бы, несвязные элементы в единый образ², что полностью соответствует одному из его определений: «Костюм с его формами и цветом является пластическим воплощением идеала времени и, входя в состав произведения искусства, соотносится с теми его реалиями, которые произведение призвано символизировать»³.

Отметим, что «Поэма семи сказок» по-прежнему остается недостаточно изученной. Исследование ее осложняется тем, что в дневниках и переписке художника, а также в воспоминаниях современников не обнаруживается хотя бы в некоторой степени точной информации о процессе работы В. М. Васнецова над этими картинами. Поэтому попытка реконструировать историю создания сказочного цикла трудна и носит гипотетический характер. Так, в условиях практически полного отсутствия архивных данных особенно важным оказывается изучение биографического контекста «Поэмы семи сказок», что может позволить выявить личностный аспект, а значит, приблизить нас к пониманию идеи, которая вдохновляла автора⁴. Очевидно, что история создания «Поэмы семи сказок» была во многом подготовлена важнейшими событиями, вехами жизни В. М. Васнецова. Данное исследование позволяет сформулировать выводы, указывающие на вовлеченность в процесс нарративизации сказочной живописной серии такого актора (действующего субъекта), как костюм.

¹ Авраменко И. А. «Возвращение в Брайдсхед» Ивлиной: нарративизация прошлого. С. 76. URL: <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/coxx1ovcsk/direct/173853107> (дата обращения: 19.01.2022).

² Троцук И. В. Нарратив как междисциплинарный методологический конструкт в современных социальных науках // Вестник РУДН. 2004. № 1 (6). С. 43. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativ-kak-mezhdistsiplinarnyy-metodologicheskii-konstrukt-v-sovremennyh-sotsialnyh-naukah/viewer> (дата обращения: 20.01.2022).

³ Зауст С. К. Костюм в русской исторической живописи второй половины XVIII — XIX в. С. 128.

⁴ Васина Е. В. «Поэма семи сказок» В. М. Васнецова. Биографический контекст. К постановке проблемы // Культура и искусство. 2019. № 6. С. 6.

1. Костюм неоднократно выступал актором на «исторической сцене», создаваемой В. М. Васнецовым в своих картинах, а также становился нарратором, присутствующим на плоскости картины, чей сюжет часто развивался в условиях абсолютной статичности персонажей.

2. Выступая посредником между человеком и культурой, моносценическая наррация «Поэмы семи сказок» В. М. Васнецова, а вместе с ней и костюм оказываются посредниками между художником и тремя актуальными для него временными планами — прошлым, настоящим и будущим.

3. Зная об отношении В. М. Васнецова к утраченным традициям и идеалам прошлого, о той тревоге, которая сопровождала его мысли по поводу настоящего и будущего, можно утверждать, что в «Поэме», с ее достоверным и тщательным воспроизведением предметов одежды (исторических костюмов), прослеживаются сложные отношения внутри трех взаимопроникаемых временных планов.

Подводя итог исследованию, сформулируем следующее утверждение: нарративизация живописной серии «Поэма семи сказок» кисти В. М. Васнецова (то есть развертывание визуального повествования во времени, а не только в пространстве) происходит с использованием в первую очередь функций костюма. При этом в одной-единственной сцене, символизирующей определенный пример фольклорного или литературного жанра, с помощью изображения костюма и его деталей художнику удалось установить связь между прошлым, настоящим и будущим. Именно костюм, ставший основным актором процесса нарративизации, а значит — предпосылкой для структурирования живописного произведения, оказался посредником между содержанием личности художника и интерпретацией им многовековых традиций культуры. Роль костюма как посредника живописного повествования дает возможность современному зрителю не просто созерцать, но переживать видимое, самостоятельно истолковывая образы и их детали, действия персонажей, продолжая иносказательность изложенных в картинах многоплановых историко-сказочных, религиозно-философских, духовных смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авраменко И. А.* «Возвращение в Брайдсхед» Ивлина Во: нарративизация прошлого. С. 67–79. URL: <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/coxx1ovcsk/direct/173853107> (дата обращения: 19.01.2022).
2. *Васина Е. В.* «Поэма семи сказок» В. М. Васнецова. Биографический контекст. К постановке проблемы // *Культура и искусство*. 2019. № 6. С. 1–9.
3. Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы / Авт.-сост. Л. Короткина. СПб.: АРС, 2004. 317 с.
4. *Градова К. В.* Театральный костюм. М.: Союз театр. деятелей, 1987. 350 с.
5. *Зауст С. К.* Костюм в русской исторической живописи второй половины XVIII — XIX в.: Дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Краснодарский гос. институт культуры. СПб., 2020. 206 с.

6. Лола Г. Н. Нарративный кокон произведения искусства. С. 106–110. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativnyy-kokon-proizvedeniya-iskusstva/viewer> (дата обращения: 06.01.2022).
7. Маковский С. К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. 382 с.
8. Обдалова О. А., Левашкина З. Н. Понятие «нарратив» как феномен культуры и объект дискурсивной деятельности. С. 332–344. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-narrativ-kak-fenomen-kultury-i-obekt-diskursivnoy-deyatelnosti/viewer> (дата обращения: 20.01.2022).
9. Скоробогачева Е. А. Традиционная культура Русского Севера в генезисе неорусского стиля // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2020. № 1 (23). С. 57–64.
10. Спиридонов Д. В. Нарратология в цикле теоретико-литературоведческих дисциплин. С. 189–193. URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/26957/1/paverman-02-2014-28.pdf> (дата обращения: 13.01.2022).
11. Ткач Д. Г. Литературные первоисточники орнаментальных сюжетных композиций французского печатного текстиля конца XVIII — начала XIX века // Вестник РУДН. 2018. Т. 9. № 3. С. 553–653.
12. Троцук И. В. Нарратив как междисциплинарный методологический конструкт в современных социальных науках // Вестник РУДН. 2004. № 1 (6). С. 41–53. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativ-kak-mezhdistsiplinarnyy-metodologicheskyy-konstrukt-v-sovremennyh-sotsialnyh-naukah/viewer> (дата обращения: 20.01.2022).

Аннотация

Недостаточная изученность серии «Поэма семи сказок» В. М. Васнецова, отсутствие точных данных о генезисе замысла позволяют реконструировать исторические события и факты биографии художника, интерпретировать части «Поэмы» в рамках различных концептов. Нарративизация живописной серии (в нашей интерпретации — развертывание визуального повествования во времени, а не только в пространстве) происходит с использованием функций костюма, который в «сказочных» полотнах В. М. Васнецова рассмотрен в контексте теории о визуальном повествовании и его событиях. В результате проведенного исследования заключаем, что роль костюма как посредника живописного повествования позволяет зрителю и созерцать, и переживать видимое, самостоятельно продолжать иносказательность изложенных в картинах многоплановых историко-сказочных, религиозно-философских, духовных смыслов.

Abstract

The lack of information or accurate data about the genesis of Viktor Vasnetsov's series entitled *Poem of Seven Fairy Tales (Poema semi skazok)* allows for the reconstruction of historical events and Vasnetsov's biography, and for the interpretation of parts of the *Poem* from various conceptual perspectives. The 'narrativisation' of the series (which this article interprets as the unfolding of visual narrative in time, and not only in space) takes place using the functions of costume, which in Vasnetsov's fairy-tale canvases is considered in the context of the theory of visual narrative and its unfolding. The role of costume as an intermediary of the pictorial narrative allows the viewer to both contemplate and experience the visible, and to independently continue the allegory of the multifaceted historical, fantastical, religious, philosophical, and spiritual meanings set forth in the paintings.

- ✓ **Ключевые слова:** В. М. Васнецов, «Поэма семи сказок», функции костюма, визуальное повествование, нарративизация, костюм как актер, генезис живописного повествования, многоплановость трактовок, духовные смыслы.
- ✓ **Keywords:** Victor Vasnetsov, *Poem of Seven Fairy Tales*, function of costume, visual narration, narrativisation, costume as an actor, genesis of pictorial narration, diversity of interpretation, spiritual meaning.

Культура кипрского свадебного обряда: традиции и современные трансформации

УДК
392.51

УРСОЛЕНКО ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА

*Аспирант, Академия Русского балета имени
А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)*

URSOLENKO ELENA S.

*Postgraduate Student, Vaganova Ballet Academy
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: elenaursole@gmail.com

Основной характеристикой современной парадигмы развития европейского общества является кризис традиционных духовных ценностей, поиск новой идентификационной матрицы. Институт брака и семьи, выступающий ключевым фактором сохранения и передачи традиционного жизненного уклада, в настоящее время находится в кризисном состоянии, подвергаются переосмыслению его формы и функции. Этому процессу коррелирует возникновение новых обычаев и ритуалов на важных этапах социальной жизни, ретранслирующих конвергенцию традиций вследствие миграционных волн конца XX века.

В гуманитарном дискурсе традиция понимается как «копирование сложившегося опыта человеческой деятельности»¹. Эксперты акцентируют ее формообразующую роль², пребывание в постоянном развитии, порождение инноваций³, взаимосвязь новаторства и консерватизма⁴; невозможность сохранения и воспроизводства культуры без национального⁵. В условиях глобальных воздействий устойчивость культуры как открытой системы напрямую зависит от внутреннего многообразия, определяющего адекватные

¹ См.: *Угринович Д. М.* Обряды: за и против. М.: Изд-во политической литературы, 1975. С. 16.

² См.: *Дробышева Е. Э.* Традиция и контекст как элементы архитектоники культуры // Вопросы культурологии. 2011. № 10. С. 4.

³ См.: *Плахов В. Д.* Традиции и общество. М.: Мысль, 1982. С. 41; *Маркарян Э. С.* Узловые проблемы теории и культурной традиции // Советская этнография. 1981. № 2. С. 78.

⁴ См.: *Завьялов М. Г.* Традиция как способ самоидентификации общества: Дис. ... канд. философских наук: 09.00.11 / Уральский гос. университет им. А. М. Горького. Екатеринбург, 1997. С. 40.

⁵ См.: *Меньшиков Л. А.* Миражи национального в глобальном мире: от симуляции к реальности // Современные глобальные вызовы и национальные интересы: XV Международные Лихачевские научные чтения, 14–15 мая 2015 года. СПб.: СПбГУП, 2015. С. 350.

«ответы» на «вызовы» эпохи (А. Тойнби)¹. Эти идеи находят отражение в свадебном обряде греко-киприотов, который, изначально выступая доминантным в крестьянской среде, сохраняет свою значимость в культуре острова.

В основу статьи легли материалы полевых исследований, собранные автором в ходе этнографических экспедиций в 2016–2021 годах. Территориальные рамки исследования охватывают ареал проживания этнической группы греко-киприотов в южной части острова (города Лимассол, Пафос и их окрестности, а также горные селения Като Платрес, Пано Платрес, Какопетрия).

Цель статьи: проследить трансформацию традиционной обрядности греко-киприотов и ее соотношение с православными канонами в глобализационных реалиях.

Как известно, в 2020 году традиционные свадебные обряды из региона города Пафос вошли в Список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО². Национальная инициатива острова Кипр предусматривает консервацию аутентичности кипрской культуры в условиях постепенного отмирания традиций.

Консервация свадебной обрядности актуализирована рядом объективных и субъективных факторов: свадебные обряды и обычаи целесообразно осмысливать как один из компонентов традиционной культуры, определив нашедшие в них выражение нравственно-этические нормы и установки, исторически и социально обусловленное взаимодействие фольклорных традиций, суеверий и православных ритуалов. Насущным становится выявление закономерностей двух взаимосвязанных процессов — консервации последовательности свадебного ритуала, уникального фольклора брачной обрядности и инновационных изменений в контексте взаимодействия с западноевропейской культурой.

Всего сто лет назад большинство браков на Кипре совершались по сговору. Патриархальность взглядов киприотов, несмотря на феминистические настроения соседей-европейцев, связана с глубокой религиозностью кипрского сообщества и географической обособленностью. Согласно свидетельству информантов³, в начале XX века решающую роль при составлении пары родителями играли доброе имя семьи, материальное положение, покладистый характер девушки и ее способность к рукоделию, трудолюбие юноши. Современная

¹ См.: *Ирхен И. И.* Культурологический анализ глобализации в современном мире: теоретический аспект // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 6–3 (12). С. 84.

² См.: ЮНЕСКО защитит кипрские свадебные обряды // Вестник Кипра. URL: <https://vkcyprus.com/society/10520-yunesko-zashchitit-kiprskie-svadebnye-obryady> (дата обращения: 21.01.2020).

³ Свидетельства информантов: Э. Панагиду (д. Калаватсос, регион г. Лимассол), Э. Эфистатиу (д. Лофу), И. Эфистатиу (д. Лачи).

модель сближения пары, создания семьи на Кипре претерпевает значительные изменения. Роль женщины в современном обществе максимально приближается к мужской по социально-экономическим показателям, что создает предпосылки для обретения большей независимости. Получение образования, карьерный рост, обычай получения собственного жилья к моменту свадьбы со стороны невесты от своей семьи¹ упрочили позиции большинства женщин. Сегодня молодая киприотка выходит замуж после тридцати лет. Основными критериями в выборе жениха являются его образование, схожесть интересов, адекватное материальное положение, социальный статус семьи жениха.

Мужчины по-прежнему руководствуются достаточно консервативными мотивами при вступлении в брак (благонадежность семьи невесты, красота, интеллект, стремление создать семью и заботиться о детях, умеренные карьерные устремления). Между тем буквально пятьдесят лет назад, до момента обретения Кипром независимости и мощного экономического роста, параметры выбора невесты были иные, присущие традиционной культуре.

Структура свадебной обрядности делится на три цикла: предсвадебные обычаи и ритуалы, свадьба и послесвадебные обряды. Отличительная особенность свадебной обрядности греко-киприотов — переплетение фольклорных традиций, православных канонов и ритуально-магических действий. Издавна ритуальные действия создают основу для благополучного перехода из одного статуса в другой, прохождения кризисных ситуаций. Обряд, состоящий из строгой последовательности ритуальных действий, закрепляется традицией и передается из поколения в поколение. Со временем развитие общества способствует постепенному превращению магических обрядов в одно из традиционных развлечений того или иного этноса². Семантика ритуально-магических действий свадебной обрядности греко-киприотов вбирает:

- апотропеические обряды (опоясывание красным кушаком жениха и невесты с целью оградить их от дурного влияния);
- карпогонические обряды (осыпание пары зернами, монетами, катание младенцев по кровати молодоженов, разбивание граната о косяк двери для увеличения плодовитости);
- апофевктические обряды (использование голубых камешков и лент для отвода сглаза);
- экзопатические обряды (использование метафор и иносказаний в обрядовых песнях для оберега жениха и невесты);
- мантические (присутствие нечетного количества приглашенных на свадебных обрядах, обычай первым наступить на ногу партнера, чтобы быть главой семьи);

¹ Regional variations in modern Greece and Cyprus: Toward a perspective on the ethnography of Greece / Ed. by M. Dimen, E. Friedl. New York, 1976. P. 74.

² Путилов Б. Н. Эпос и обряд. Фольклор и этнография. Л.: Наука, 1974. С. 80–81.

- криптические (запрет называть молодую жену / мужа по имени бытовал вплоть до середины XX века);
- синдиасмические (соединение рук молодоженов, опоясывания пары с целью упрочить союз молодых);
- апохористические (встреча невесты с подружками накануне свадьбы как прощание с прежней жизнью);
- каратические (купание невесты накануне свадьбы).

В начале XX века они начинали последовательно совершаться за несколько месяцев. Патриархальное по укладу кипрское сообщество намеренно удлиняло процедуру вхождения молодоженов в новую жизнь, чтобы помочь им адаптироваться к новым реалиям, прочувствовать и отгоревать процесс выхода из семейного гнезда.

Подготовка к самой свадьбе начиналась с официального визита семьи жениха в дом будущей невесты для проведения переговоров. *Προξενία* (*проксения*) — первый свадебный обряд сватовства — сопровождался устным заключением предварительного соглашения — *συμφωνία* (*симфония*) относительно приданого потенциальной пары. Обряд обручения — *δακτυλίωμα* (*дактилигома*) — совершался за несколько месяцев до свадьбы. Основной целью в прошлом оставалось подписание брачного договора родителями пары при свидетелях. Сговор о количестве приданого играл значительную роль в составлении взаимного договора между родителями пары. Обычно он составлялся в присутствии обеих сторон и имел юридическую силу: будущий жених должен был обеспечить семью жильем, невеста приносила в новый дом все необходимое для жизни. Письменное свидетельство подобного договора хранится в национальном музее в городе Пафос¹: родители обязуются снабдить жениха всем необходимым инструментом для обувного дела и завещают ему оливковые деревья после своей кончины. Сохранившийся в этом же музее образец списка приданого невесты 1942 года включает виноградные наделы, два земельных участка, дом, козу, свинью, предметы домашнего обихода.

Помолвка пары после согласования приданого проходила обычно в доме будущей невесты. За три месяца до свадьбы начинали созывать гостей. Одновременно с устным приглашением гости получали кусочек сдобного хлеба, украшенного кунжутом *ποξάματιούντιν* (*поксаматудин*), и церковную свечу. Эта традиция характерна для областей, лежащих вдоль побережья острова. Процедура вручения приглашений сопровождалась окроплением водой с лепестками роз.

Первым обрядом в цепочке приготовлений традиционно стоял ныне утраченный обряд подготовки шерсти для матраса новобрачным — *πλύσιμο μαλλιών και πρόιτζιον* (*плиσιμο малью ке проитзион*).

¹ Здесь и далее в статье все греческие тексты даются в нашем переводе. — Е. У.

В зависимости от сезона (летом — позже, зимой — раньше) деревенские жительницы собирались в воскресный день за три-четыре недели до свадьбы, чтобы совместно промыть шерсть и постирать приданое. Приглашалось нечетное количество исключительно незамужних девушек или женщин, состоящих в первом браке. Торжественная процессия в сопровождении музыкантов (если эти расходы позволял семейный бюджет) направлялась к ближайшему источнику воды. Шерсть и приданое обычно водружались на ослика, украшенного попоной белого и красного цвета, цветками олеандра, голубыми камешками (от дурного глаза). Очевидно, что древние национальные обряды, христианская традиция и суеверия тесно переплелись в многогранном процессе подготовки к свадьбе. Процедура стирки сопровождалась особой песней. Тексты и музыка в разных частях острова варьировались, но преимущественно состояли из многочисленных рефренов, повторяемых в разном порядке, поскольку процедура занимала порой несколько часов. По свидетельству информанта Элены Панагиду, чье детство прошло в деревне Калаватсос (окрестности г. Лимассол), ее бабушка с сестрами неоднократно участвовала в таком обряде и впоследствии часто напевала во время стирки дома следующие куплеты: «Как только все просохнет, / улетит наша птичка в другое гнездо...» — что, безусловно, являлось отголоском песни, сопровождающей именно этот свадебный обряд. По окончании процедуры процессия торжественно возвращалась обратно.

В среду, накануне свадебного торжества, мать невесты обходила всю деревню и приглашала нечетное количество незамужних девушек для процедуры дробления пшеницы. Невесте было запрещено участвовать в дроблении пшеницы и приготовлении праздничных блюд, что, вероятно, было связано с древним обычаем дать возможность молодой девушке отдохнуть последние дни перед вступлением во взрослую семейную жизнь, в которой будет много изнурительного физического труда. Дробленая пшеница использовалась для свадебной сдобной выпечки *κουλούρινη* (*кулуруин*) — хлеб треугольной формы с изображением трех птиц и змей (перекличка православной традиции изображения Святой Троицы и змеи как символа защиты от дурного глаза; использовался изюм и миндаль — античная традиция, связанная с плодородием и плодовитостью). Следует отметить, что киприоты жили всегда очень скромно, зачастую свадьбу делали всей деревней. Девушки побогаче часто приносили с собой в дом невесты провиант для праздничного стола, муку.

В пятницу вечером по предварительному приглашению матери невесты односельчане (в процедуре участвовали как мужчины, так и женщины) собирались для приготовления традиционного кипрского свадебного угощения — *ρέσιν* (*ресин*) — блюдо из дробленой пшеницы, сваренной в бульоне из баранины. Смоченную пшеницу мололи вручную на жерновах в сопровождении специальных песен:

Небеса нам в помощь,
Скоро важный день,
Приходите всем селом
Перемалывать ресин.

(Записано со слов информанта Эффи Эфистатиу, песня исполнялась в горном поселении Лофу (26 км от г. Лимассол).

Смысл повторяющихся куплетов был повсеместно примерно одинаковый: в них содержалось молитвенное обращение о покровительстве и заступничестве, а также просьба о помощи со стороны односельчан. Для обрядовых песен свойственны диссимуляционные иносказания, метафоры: слова «свадьба», «жених», «невеста» заменяются эвфемизмами, чтобы сохранить молодых от дурного глаза.

Суббота накануне свадебной церемонии ознаменовывалась утраченным ныне обычаем купания невесты. Отличаясь самобытностью в разных регионах Кипра, он имел общие черты. Четыре (вместе с невестой — пять) незамужние подруги невесты (во всех обрядах задействовано нечетное количество девушек) купали невесту, умащали ее оливковым маслом, восхваляли в песнях ее красоту и душевные качества, тем самым обеспечивая поддержку и одобрение выбора в референтном кругу. Процедура восходит корнями к античной традиции, связанной с девичьим сообществом и женскими практиками. Непременным условием сохранения энергии и защиты будущей невесты была обязанность подруг следить за тем, чтобы обмылок не попал в руки других людей. Для этого мыло использовали целиком либо его остаток закапывали в землю. Одна из подруг держала в руках три свечи, символизирующие Святую Троицу. После купания девушки угощались сладостями, приготовленными матерью невесты, обменивались небольшими подарками. Сопровождавшей этот обычай песне присуща лиричная и незатейливая мелодия, простые для запоминания слова с многочисленными повторениями:

Что за красавица сегодня с нами!
Разве есть у нее недостатки?
Она сияет, словно солнышко,
В момент восхода.

(Слова песни записаны в деревне Какопетрия, расположенной на северном подножье гор Троодос.)

Субботний вечер накануне свадьбы — канун праздника — сопряжен с обычаем украшения брачного ложа и изготовления матраса. Обычай сопровождается традиционной песней *Μανათσαν* (*манатсан*, *греч.* «ложе»), слова которой с небольшой вариативностью сохранились в памяти информантов — жителей деревень Героскипу, Пейя (регион города Пафос):

Созывайте девушек,
Пусть бегут скорее
Украшать ложе,
Пусть придут и помогут нам!

Готовый матрас украшался вышивкой с рисунком из четырех крестов по углам и одним в центре, что символизировало благословение молодой пары свыше. Обязательным условием считалось покатать по матрасу младенцев, для того чтобы супруги были плодовитыми. Приглашенные мужчины исполняли танец с готовым матрасом, зачастую отпуская шутки о любовных утехах. Матрас следовало трижды повернуть вокруг своей оси, и только после этого он водружался на кровать новобрачных, застилался покрывалом, на которое выкладывали приданое. Очевидно, что в консервативном кипрском обществе тема супружеской личной жизни занимала важную роль, не была сокрыта или табуирована. Информанты, вступающие в брак в начале восьмидесятых годов XX века, проживающие в районе Лачи (регион города Пафос), исполняли на свадьбе такие строки:

Сделайте четыре креста
По четырем углам,
Пусть молодые лягут здесь,
Словно неразлучники.

И хотя танец с матрасом давно утрачен, в отдаленных деревнях еще есть жители, бывшие очевидцами обряда и готовые рассказать о нем. Свадебная церемония для греко-киприота — это не только событие, соединяющее современность с историческим укладом жизни, но еще и актуальная возможность сохранить связи с родственниками на Кипре, оказавшимися по ту сторону границы. После турецкого вторжения в 1974 году примерно 160 тыс. греко-киприотов были вынуждены переехать с северной части острова на юг, оставив свой кров для переселения около 50 тыс. турко-киприотов.

Предсвадебный цикл заканчивается в субботу накануне свадьбы. В современном обществе обряды этого цикла минимизируются. В этот день после совместного приготовления традиционного свадебного блюда *ρέσιν* (*ресин*) жених и невеста ночуют порознь, поддерживая древнюю традицию последней ночи под родительским кровом.

Однако некоторые молодые пары, проживающие в Великобритании или США, стремятся максимально придерживаться традиционного хода свадебных торжеств. Информанты-молодожены Йоргос и Ирини Эфистатиу, чья свадьба состоялась 25 марта 2018 года, реконструировали свадебное торжество на основе обрядов начала XX века. Йоргос сделал это ради своих родителей — уроженцев деревни Лофу, которые чтут старые обычаи. Ирини акцентировала важность максимального следования тра-

диционному ходу торжества, свадебные фото и видеофиксация которого позволят потомкам воссоздать представление о традиционной кипрской свадьбе независимо от места их проживания. Накануне, в среду 21 марта, родственники жениха и невесты собрались в доме родителей Ирины для приготовления традиционного кипрского блюда — *κουλέλιας* (*купельяс*) — фаршированные начинкой из мяса и риса виноградные листья. В четверг, согласно традиции, родители Ирины отправились в церковь для промывания пшеницы, из которой позднее, в субботу, приготовят традиционное кипрское свадебное *ρέσιν* (*ресин*) — блюдо из дробленой пшеницы, сваренной в бульоне из баранины. Торжественное венчание и банкет состоялись в воскресный день.

День основного торжества всегда назначается на воскресенье вне периода церковных постов и не в високосный год, поскольку это считается плохой приметой. Сочетание религиозного мировоззрения и суеверий (мифологического сознания) характерно для кипрского сообщества. В основном свадебном цикле древние традиции по-прежнему сильны. Процедура облачения жениха и невесты, таинство венчания почти полностью соответствуют обрядовому циклу начала XX века.

Основное свадебное торжество включает в себя три основных этапа: 1) сборы жениха и невесты — *Αλλαίαν του γαμπρού, αλλαίαν της νυμφής* (*алламан ту гамбру, алламан тис нимфис*); 2) венчание — *Στεφάνωματα* (*стефаномата*); 3) банкет.

Процесс облачения жениха и невесты и связанные с ним обычаи именуются *αλλαίαν* («алламан»). Дома новобрачных торжественно украшают, окрашивают и окуривают ветками оливы. Утром гости и родственники собираются в доме молодоженов. Живая музыка сопровождает весь процесс до последней минуты перед входом в храм. Скрипка, лютня (второй по важности национальный инструмент) и тамбурца (небольшой кожаный барабан диаметром 40–60 см, ритм отбивается руками или палочками) — неотъемлемая музыкальная часть любого кипрского праздника. Подобный набор инструментов распространен на Эгейских островах Греции.

Под звуки вступления основной свадебной песни жених входит в украшенную гостиную и садится в центре на стул. Обряд начинается с первыми аккордами основной свадебной песни. Именно скрипач как главный организатор и исполнитель свадебной песни словами песни подсказывает шаферу этапы обряда: подготовка одежды и бритвенных принадлежностей и начало процедуры бритья. Шафер должен аккуратно повязать белое полотенце с вышивкой вокруг жениха под следующие строки:

В добрый час,
Начинаем наше дело,
Проведем его уверенно.

Сама процедура бритья сопровождается следующим текстом (приведем один из примеров свадебной песни, исполняемой в горной деревне Лофу близ города Лимассола):

Цирюльник, наточи ножи свои,
Чтобы гладко выбрить жениха
И не поранить его.

Использование специфических форм множественного числа древнегреческого языка в слове «ножи» (-αι) в устном народном творчестве киприотов свидетельствует о древности фольклорных песен, а также об эллинистических истоках песенного сопровождения обрядовой части торжества.

Текст народных песен помогает жениху и гостям ориентироваться в последовательности обрядов, ведет церемонию. Главная свадебная песня начинается напутствием молодоженов в новую жизнь словами *οραν καλήν* (*оран калин*) — «в добрый час!». Редупликация куплетов песни позволяет проводить обряд облачения, опоясывания, бритья жениха в неспешном темпе. Основная задача музыкального сопровождения и текста песни — создание настроения, возбуждение различных чувств у гостей и родных (от радости за взросление своих детей, начала новой жизни до грусти при мыслях об опустевшем родительском гнезде, проводах детей во взрослую жизнь). Все родственники в доме жениха и невесты принимают активное участие в обрядах.

За бритьем жениха следует обычай танца с приданым, который традиционно проводится под мелодию, схожую с греческим народным танцем *καλαματιανος* (*каламатianos*). Подвижная танцевальная музыка способствует всеобщему веселью. Свадебный костюм жениха, рубашку, обувь заранее помещают в специально украшенную корзину / поднос *τσεςτόν* (*цестон*). Шафер вносит корзину на высоко поднятых руках. Затем исполняется первый традиционный танец с приданым: *χορός πρόιτζιον* (*хорос проитзион*). Аккомпанемент этого танца отличается от основной свадебной мелодии. Более динамичный темп (музыкальный размер 7/8) поднимает настроение всем присутствующим. Традиционно гости встают в круг и совершают простые шаги вокруг жениха.

Музыканты вновь возвращаются к мелодии основной свадебной песни, инструктируя шафера, что пришло время облачать жениха. Точное соблюдение традиции свадебного костюма предусматривает выбор праздничных шаровар темно-синего цвета и рубашки с вышивкой. Как известно, типичный мужской костюм начала — середины XX века состоял из шаровар *βρακα* (*врака, греч.* «широкий, удобный») — широких брюк в складку из белого толстого хлопка — и рубашки. Мужчины носили черные шаровары, молодежь —

синие в сочетании с белой шелковой рубашкой, украшенной вышивкой для особых торжеств, и бархатной жилеткой, богато украшенной вышивкой¹.

По завершении обряда скрипач сообщает родителям жениха, что пришло время *Καπνιστήρη (капнистири)* — обряда окуривания оливковыми листьями. Отец или мать обносят воскуренные ветки вокруг своего сына, трижды изображают крест над его головой, что отражает религиозный аспект обычая, связанного со Святой Троицей. Тем не менее очевидны и языческие ноты апотропеического обряда: окуривание воспринимается не только как благословение, но и как защита от злых духов.

Опоясывание жениха *ζῶμαν (зоман)* — следующий этап церемонии. Красный пояс трижды обматывают вокруг талии жениха как символ чистоты и в то же время в качестве оберега. Жених готов отправляться в церковь, а музыканты перемещаются в дом невесты, где уже собрались родные и друзья семьи для проведения обрядов.

Дом невесты традиционно подлежит более тщательному украшению. Для гостей приготовлены специальные традиционные свадебные угощения: конфеты из сахарной пудры с миндальным орехом (символом плодородия) внутри. Эта традиция соблюдается со времен античности. Конфеты раздают всем присутствующим. Незамужние девушки по традиции кладут их под подушку в ожидании увидеть во сне суженого в течение трех ночей. Все присутствующие получают угощение, состоящее из кусочка сладкого сдобного хлеба *κουλουρίνη (кулурин)* с кунжутом, украшенного фигурками трех птиц, миндалем и изюмом, символизирующими плодovitость. Сладость хлеба символизирует пожелание будущей сладкой жизни молодой паре. Три птицы — прообраз Святой Троицы. В тесто, из которого изготавливают птиц, традиционно добавляют молоко и мед для счастливой жизни. Со времен античной Греции пожелание на свадьбе звучит именно так: *μέλι και γάλα!* (*мэли ке га-ла*) — «молока и меда!».

Невеста входит в гостиную с первыми аккордами свадебной песни. По сигналу музыкантов главная подружка исполняет танец с приданным *χορός πρόιτζιον (хорос проитзион)*, служащий переходом к следующему этапу *αλλαμαν (алламан, украшение невесты)*. Подружка, взяв традиционную корзину *τσεστον (тзестон)* со свадебными туфлями и украшениями, кружится с ней вокруг невесты. Гости зачастую присоединяются к ней, совершая хороводные движения по кругу. Символика танца заключается в том числе в круговой форме движения как обереге и защите юной девушки, вступающей в брак. Еще одно суеверие связано с количественным (нечетным) составом девушек, приносящим удачу.

¹ Урсоленко Е. С. Репрезентация национального костюма киприотов в парадигмах цифровой культуры // Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности. 2022. № 1 (4). С. 113–118.

В начале XX века греко-киприоты восприняли новую традицию, заимствованную из Греции: невеста пишет на подошве имена незамужних подружек. Предполагается, что та, чье имя сотрется первым, и будет следующей невестой. Этот обычай сопровождается специальным куплетом в песне:

Наденьте свадебные туфли
жемчужной красавице!
(Записано на свадьбе Йоргоса и Ирины Эфистатиу, г. Лимассол.)

Подружка невесты помогает ей обуться, надеть серьги, украшения. Слова следующей песни подсказывают матери невесты, что пришло время *Καλιόστρη* (*каллиостири*) — обряда окуривания оливковыми листьями:

Позовите ее мать
Прийти и окурить ее,
И благословить ее
На долгую и счастливую жизнь!

При этих словах мать трижды обходит дочь с дымящимися ветками оливы и трижды изображает крест над головой невесты. Обряд опоясывания невесты проводится строго только родственниками девушки. Далее невеста, ее родственники и друзья перемещаются в церковь. На входе в храм ладони молодоженов окропляют розовой водой.

Στεφανόματα (*стефаномата*, от *греч.* «венец») — венчание является следующим этапом свадебного торжества, которое проводится по греческим православным канонам с привнесением локального колорита. Два древних обычая сохраняются на Кипре по сей день: кто первый во время таинства венчания наступит на ногу партнера на фразе священника «да убоится жена мужа своего», тот и займет главенствующее положение в семье. Второй обычай реализуется во время исполнения священником Гимна рождению Мессии «Исайе, ликуй!». Обводя пару трижды вокруг аналоя, священник читает слова гимна. Шафер, родственники и гости поочередно с силой толкают жениха в спину, символизируя этим жестом удары судьбы, которые ждут пару на жизненном пути. Способность жениха удержаться на ногах свидетельствует о силе духа, надежности, устойчивости перед напастями. В это время родственники подбрасывают монеты, лепестки роз и рис, осыпая ими молодоженов, символизируя достаток, гладкость и плодородие будущей жизни. Процедура осыпания молодой пары продолжается и после выхода из храма.

В начале XX века после венчания молодожены принимали поздравления во дворе храма, затем отправлялись в дом жениха на праздничный обед. При входе в дом молодой муж должен был разбить плод граната о косяк вход-

ной двери, что служило символом плодovitости будущей семьи. Ряд свадебных обрядов утерян сегодня: изготовление матраса и кровати для молодоженов, вышивание красных крестов на матрасе, демонстрация простыни после первой брачной ночи как доказательство невинности невесты. Но до сих пор киприоты кладут младенца на кровать и катают его по периметру для рождения наследника.

Банкет — финальная часть основной свадебной церемонии — сегодня проходит в виде фуршета в специально арендованном помещении или под открытым небом. Вход новобрачных в зал торжества сопровождается романтической песней на усмотрение молодых. Традиционно эта песня, под которую исполняется первый танец молодоженов «*χορός του ζευγαριού*» (*хоросту зевгариу*) принадлежит одному из популярных кипрских исполнителей.

В современном церемониале сохраняются древние обычаи, связанные с традиционными танцами острова Кипр. Неотъемлемыми считаются: *καρτζιλαμας* (*картзиламас*) и *πλουμιζμα* (*плумизма*, танец-пожелание богатства молодоженам), а также *ζιμπεκкико* (*зимбекико*) и *суртос* (*суртос*).

Динамичность современной жизни сказывается на продолжительности свадебных торжеств. Сегодня они уместаются в один-два дня, хотя столетие назад длились до 6 дней с продолжением на 14-й день — дополнительным торжеством «андигамос» (*αντιγαμος*), предназначавшимся для опоздавших на основную церемонию. Послесвадебный цикл являлся неотъемлемой частью свадебного ритуала, если невеста и жених были из разных деревень. Таким образом, достигались две цели: организовать праздник для тех, кто не смог присутствовать на свадьбе, и продлить свадебный цикл в черед будней.

Одна из традиций, связанных с «андигамос», заключается в том, что жених в сопровождении музыкантов собирает молодых курочек (как символ плодovitости) у односельчан молодой жены для вечернего праздничного ужина. Под звуки определенной песни он ходит с друзьями от одного дома к другому, насаживая куриц на специальный шест. Жители деревни обычно с радостью подпевают знакомой песне и танцуют вместе с молодоженом, поздравляя его (сегодня этот обычай утерян, но информанты Мария и Алексос Панагиду, поженившиеся в 1962 году, вспоминали, как исполняли эту песню во время «андигамос»):

Если не найдется курочки,
Мы и петушка возьмем,
Тот, кто даст петушка, не пожалеет,
Пусть приходит вечером в наш дом и наестся до отвала!

Таким образом, мультикультурный комплекс брачных традиций греко-киприотов соединил обычаи, обряды, поверья, символику, устное творче-

ство, музыкальное и танцевальное наследие различных эпох. Представляется, что большая часть свадебных обрядов ассимилировалась благодаря греческой культурной традиции. Эксперты отмечают кросс-культурное взаимодействие свадебных обрядов в Греции (включая древнегреческие архаизмы, например бросание на голову невесты яблока — *μηλοβολεῖν* (*миловолейн*)) с обычаями современных народов Малой Азии (турок, армян, курдов, айсоров) и Балкан¹.

Исторические предпосылки, сформировавшие благодатную почву для возникновения схожих обрядовых мотивов у разных народностей в период раннего христианства на территории Восточной Римской империи, породили многокультурную основу свадебной обрядности греков с вкраплениями славянских, албанских, владарских, турецких обычаев. Этот процесс усилился во времена османского владычества². Таким образом, можно обнаружить процесс заимствования и ассимиляции греко-киприотами уже мультикультурного комплекса обычаев, на который наложились собственные традиции и результаты взаимодействия с ближайшими соседями.

Восходя преимущественно к традиции античности, эллинистического мира и культурному наследию Малой Азии, свадебная обрядность отражает парадигму социально-экономических, религиозных и этических норм и свойственные им элементы фольклорного наследия. Структура брачного цикла греко-киприотов уникальна своим соединением православных традиций с мифологическим мышлением — привнесением определенных магических ритуалов: апотропеических, карпогонических, синдиасмических (побудительных и предохранительных, привлекающих денежное благополучие, деторождение, успех семье, с одной стороны, и защищающих от дурного глаза, злых сил — с другой). Взаимодействие новых элементов свадебной обрядности и устаревших поверий и ритуалов создало предпосылки для образования многофункционального комплекса свадебной церемонии греко-киприотов. Кросс-культурный диалог определил два направления влияний на формирование свадебной обрядности: в силу географических причин оно способствовало некоторому проникновению инокультурных заимствований в свадебный обряд греко-киприотов, а полиэтничная среда и процесс глобализации стимулировали консервацию части обрядности и ее замирание в архаических формах. Свадебная обрядность является своеобразным индикатором адаптации сообщества греко-киприотов к экономическим и культурным изменениям современного мира и возможностью сохранять и ретранслировать свою культурную идентичность.

¹ См.: *Иванова Ю. В., Красновова Н. А.* Брак у народов Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: Наука, 1988. С. 72.

² См.: Там же.

Выводы

1. Комплексное использование различных методов позволило реконструировать систему брачного обряда греко-киприотов конца XIX — начала XX века, выделить его типологические черты, локальные особенности.
2. Уникальную самобытность свадебной обрядности греко-киприотов формирует синкретичность православных традиций, античных обрядовых форм, ритуально-магических действий и суеверий.
3. Комплекс традиций свадебного цикла дает представление о динамике духовных ценностей греко-киприотов, связи брачных традиций с общекультурным опытом, конфессиональными признаками и их диверсификацией в социокультурных процессах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дробышева Е. Э.* Традиция и контекст как элементы архитектоники культуры // Вопросы культурологии. 2011. № 10. С. 4–8.
2. *Завьялов М. Г.* Традиция как способ самоидентификации общества: Дис. ... канд. философских наук: 09.00.11 / Уральский гос. университет им. А. М. Горького. Екатеринбург, 1997. 201 с.
3. *Иванова Ю. В., Красновская Н. А.* Брак у народов Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: Наука, 1988. 648 с.
4. *Ирхен И. И.* Культурологический анализ глобализации в современном мире: теоретический аспект // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 6–3 (12). С. 82–86.
5. *Маркарян Э. С.* Узловые проблемы теории и культурной традиции // Советская этнография. 1981. № 2. С. 78–96.
6. *Меньшиков Л. А.* Миражи национального в глобальном мире: от симуляции к реальности // Современные глобальные вызовы и национальные интересы: XV Международные Лихачевские научные чтения, 14–15 мая 2015 года. СПб.: СПбГУП, 2015. С. 350–352.
7. *Плахов В. Д.* Традиции и общество. М.: Мысль, 1982. 145 с.
8. *Путилов Б. Н.* Эпос и обряд. Фольклор и этнография. Л.: Наука, 1974. 235 с.
9. *Уринович Д. М.* Обряды: за и против. М.: Изд-во политической литературы, 1975. 176 с.
10. *Урсоленко Е. С.* Репрезентация национального костюма киприотов в парадигмах цифровой культуры // Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности. 2022. № 1 (4). С. 113–118.
11. Regional variations in modern Greece and Cyprus: Toward a perspective on the ethnography of Greece / Ed. by M. Dimen, E. Friedl. New York, 1976. 465 p. (Annals of the New York Academy of Sciences. Vol. 268).

Аннотация

Статья посвящается репрезентации традиционного свадебного обряда греко-киприотов начала XX века, ретрансляции комплекса брачных традиций в современном культурном контексте. Выделяются предсвадебный, свадебный и послесвадебный циклы обрядов, уделяется внимание локальным особенностям бытования обычаев. Затрагиваются этапы формирования свадебной обрядности, освещаются вышедшие из обихода традиционные ритуалы изготовления брачного ложа, стирки приданого, купания невесты.

Впервые на русском языке публикуются оригинальные этнографические примеры свадебного договора и списка приданого невесты середины XX века, свадебные обрядовые песни — материалы полевых исследований автора. В статье применяются принципы структурно-семиотического, историко-культурного подхода в изучении фольклорного наследия. Использование эмпирического (интервью, анкетирование, опрос, включенное наблюдение, контент-анализ личных архивов информантов) и типологически-системного методов позволяет комплексно исследовать факторы устойчивости центральных элементов свадебного торжества в историческом и этнографическом контексте. Сделан вывод о стремлении к консервации свадебной обрядности как способу сообщества греко-киприотов проявить национальную и культурную идентичность в реалиях культурной глобализации.

Abstract

Through a comparative study, this article explores the traditional Greek-Cypriot wedding ceremony at the start of the 20th century and assess its transition into a modern cultural context. The article outlines a cycle of rituals for before, during, and after the wedding, and pays close attention to local variations within these customs. The article also touches on the historical aspects of the wedding ritual, including customs which have now fallen out of practice, such as the making of the marriage bed, washing the dowry, and bathing the bride. This marks the first time that original ethnographic materials have been published in Russian, including a wedding contract, bride's dowry, and ritual wedding songs from the mid-20th century. In terms of methodology, the article takes a structural-semiotic and historical-cultural approach to the study of folk heritage. The use of empirical methods (interviews, questionnaires, polls, participant observation etc.) and typological-systemic methods allows for a comprehensive exploration of the central elements of the wedding celebration in a historical and ethnographic context. Ultimately, the article suggests that the desire to preserve wedding rituals is a way for the Greek-Cypriot community to maintain their national, cultural, and religious identity in opposition to the modern trend of cultural globalisation and unification.

- ✓ *Ключевые слова:* греки-киприоты, традиция, свадебный обряд, свадебные танцы, обрядовые песни, приданое, жених, невеста, обычаи.
- ✓ *Keywords:* Greek-Cypriots, tradition, wedding ceremony, wedding dances, ritual songs, dowry, groom, bride, customs.

№ 3 / 2022

**ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ**

Международная научная конференция «Слепухинские чтения»

БАЗАНОВ ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ

*Доктор исторических наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
(Санкт-Петербург, Россия)*

BAZANOV PETER N.

*Doctor of History, Professor,
Saint Petersburg State Institute of Culture (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: bazanovpn@list.ru

СЛЕПУХИНА НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА

Генеральный директор Фонда Юрия Слепухина (Всеволожск, Россия)

SLEPUKHINA NATALIA A.

General Manager, Yuri Slepukhin Charitable Foundation (Vsevolozhsk, Russia)

E-mail: slepuhin@mail.ru

Международная научная конференция «Слепухинские чтения» проходит в Санкт-Петербурге и Ленинградской области с 2014 года по инициативе Фонда Юрия Слепухина «Лучшие книги — библиотекам» периодичностью один раз в два года в содружестве с ведущими научными и культурными учреждениями России при неизменной поддержке Правительства Ленинградской области.

В разные годы соучредителями конференции были: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Российская ассоциация историков Первой мировой войны, Российская национальная библиотека, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербургский институт истории РАН, Союз писателей Санкт-Петербурга.

Постоянными соучредителями являются Всероссийский музей А. С. Пушкина, Российский институт истории искусств, Ленинградская областная универсальная научная библиотека.

Характерная особенность конференции — присутствие в программах¹ взаимосвязанных исторических и филологических исследований при изучении Русского Зарубежья под различной тематикой.

¹ С программами конференций можно познакомиться на сайте Фонда Ю. Г. Слепухина по ссылкам: http://www.yslepukhin.ru/content/conference/programm_rus.pdf (здесь и далее дата обращения: 19.08.2022); http://www.yslepukhin.ru/cms_alexev1/news/upload-files/news/2016/08_09/programm.pdf; http://www.yslepukhin.ru/cms_alexev1/news/upload-files/news/2018/10_10/programm.pdf; http://www.yslepukhin.ru/cms_alexev1/news/upload-files/news/2020/27_10/_2020.pdf.

По итогам четырех прошедших конференций изданы сборники трудов: «Эмигранты и репатрианты XX века» (2015), «Зарубежная Россия. XX век» (2018), «Русское Зарубежье. XX век. Мировые войны» (2020)¹; вскоре выйдет из печати сборник «Великая Отечественная война. Люди и судьбы. XX век» (2022). Как правило, большая часть тиража безвозмездно передается в фонды научных учреждений и общедоступных библиотек России.

«Слепухинские чтения» получили свое название в честь известного писателя Юрия Григорьевича Слепухина (настоящая фамилия Кочетков) (1926–1998) — одного из самых необычных эмигрантов Второй волны.

В 1942 году Ю. Г. Слепухин оказался в оккупации, затем подростком вместе с семьей был угнан на принудительные работы в Германию. В качестве оstarбайтера прошел немецкие трудовые лагеря, в конце 1945 года был освобожден союзниками и вывезен в Бельгию, где жил до 1947 года. Там же вступил в Национально-трудовой союз (НТС). В 1947 году, как «перемещенное лицо», уехал в Аргентину. Занимался общественно-политической деятельностью. Печатался в газетах и журналах Русского Зарубежья. В Южной Америке раскрылся его талант публициста, там же он начинался и как писатель. В 1955 году вышел из НТС, в 1957-м вернулся на Родину и вплотную занялся писательской деятельностью. Первые несколько лет жил в Воронеже, затем около сорока лет — в Ленинградской области. Автор десяти романов и трех повестей, среди которых тетралогия о Второй мировой войне, романы об эмиграции, Южной Америке, послевоенном СССР, истории России. Юрий Слепухин — один из самых известных реэмигрантов Второй волны.

Несмотря на то что по итогам прошедшей в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН научной конференции к 85-летию писателя в 2012 году вышел сборник «Юрий Слепухин: XX век. Судьба. Творчество»², в программах «Слепухинских чтений» неизменно присутствует секция, посвященная творчеству Ю. Г. Слепухина и его жизни в эмиграции. В сборниках трудов конференции регулярно публикуются редкие статьи Ю. Г. Слепухина или работы о нем из эмигрантской периодики, найденные в результате кропотливого научного поиска в связи с недоступностью или утратой многих архивов Русского Зарубежья.

¹ Эмигранты и репатрианты XX века: Слепухинские чтения — 2014: Труды Международной научной конференции / Редкол.: П. Н. Базанов (гл. ред.) и др. СПб.: Фонд Слепухина, 2015. 718 с.; Зарубежная Россия. XX век: Слепухинские чтения — 2016: Труды Международной научной конференции / Редкол.: П. Н. Базанов (гл. ред.) и др. СПб.: Ладога, 2018. 722 с.; Русское Зарубежье. XX век. Мировые войны: Слепухинские чтения — 2018: Труды Международной научной конференции / Сост. П. Н. Базанов и др. СПб.: Фонд Слепухина; Ладога, 2020. 530 с.

² Юрий Слепухин: XX век. Судьба. Творчество: Сборник статей и материалов / Сост. Н. А. Слепухина, Е. П. Щеглова; отв. ред. Н. А. Слепухина; предисл. С. М. Некрасова. СПб.: Фонд Слепухина; Ладога, 2012. 560 с.; ил.

С научным комментированием были переизданы статьи Ю. Г. Слепухина из главного периодического издания послевоенной русской эмиграции — нью-йоркской газеты «Новое русское слово», ранее недоступные российскому читателю: «Печальное явление» и «Крушение одной концепции» (в которой Ю. Слепухин обосновал мотивы своего выхода из НТС). Из парижского журнала «Возрождение» за 1955 год перепечатана статья князя С. С. Оболенского «По поводу „Крушения одной концепции“» — с любезного разрешения его дочери княжны В. С. Оболенской. Этот критический отзыв на одноименную публикацию Ю. Г. Слепухина — редкий источник об эмигрантском периоде жизни Ю. Г. Слепухина.

В двух сборниках впервые в России были напечатаны мемуары И. Н. Андрушкевича (1927—2021) — известного общественного и политического деятеля зарубежной России в Аргентине, друга юности Ю. Г. Слепухина¹.

Традиционные секции посвящены Второй волне русской эмиграции и теме реэмиграции. Выделим также секции об истории русской эмиграции в годы Второй мировой войны и жизни на оккупированных территориях. Периодически формируется секция «Русское Зарубежье и Ленинградская область». Не остается в стороне и история Первой волны русской эмиграции. В сборниках есть цветные вклады с оригинальными иллюстрациями, многие из которых публикуются впервые, и именные указатели.

Подробнее с содержанием сборников трудов можно ознакомиться во вступительных статьях к ним².

Мы же хотим остановиться на готовящемся к выходу сборнике по материалам IV Международной научной конференции «Слепухинские чтения—2020»: «Великая Отечественная война и судьбы соотечественников: оккупация, эмиграция и реэмиграция», проходившей в непростых условиях ковидной эпидемии. Сборник органично продолжает уже сложившиеся традиции. Он состоит из шести разделов, именного указателя и вклады с оригинальными фотографиями. Статьи и материалы 26 авторов систематизированы по проблемному и хроногенетическому принципу.

Первый раздел — «Великая Отечественная война и послевоенные политические дискуссии в творчестве Ю. Г. Слепухина» — открывается статьей известного специалиста по истории послевоенной эмиграции, доктора исторических наук А. В. Антошина «„Социализм перестает быть синонимом прогресса“: Юрий Слепухин о судьбе международной социал-демократии в XX веке». Это своеобразное программное историко-теоретическое предисловие к ста-

¹ *Андрушкевич И. Н.* Вся жизнь в эмиграции (Свидетельские показания и воспоминания через призму восьми десятилетий) // Эмигранты и репатрианты XX века... С. 90—149; *Андрушкевич И. Н.* Во вторичной послевоенной эмиграции // Зарубежная Россия. XX век... С. 190—242.

² *Черняев В. Ю.* Предисловие // Эмигранты и репатрианты XX века... С. 7—18; От редакции // Эмигранты и репатрианты XX века... С. 11—17.

тье Ю. Г. Слепухина «О проблеме социализма», впервые перепечатаваемой на Родине из почти недоступного номера журнала «Посев» за 1950 год. Далее следует публикация «Юрий Слепухин в кругу соотечественников в Аргентине» — по материалам интервью с И. Н. Андрушкевичем, проведенном Н. А. Слепухиной в сентябре 2014 года в Доме русского зарубежья.

Во втором разделе — «Первая волна русской эмиграции в годы Второй мировой войны» — анализируется история эмиграции в один из самых трудных периодов. Он начинается статьей «Российская эмиграция в начальные периоды Второй мировой войны» докторов исторических наук, известных исследователей Русского Зарубежья З. С. Бочаровой (Москва) и В. Ю. Волошиной (Омск). С проблемами кризиса эмиграции в первые военные годы связана статья кандидата исторических наук И. В. Петрова (Санкт-Петербург) «Семья диакона Иоанна Гонестова в контексте советской политики в Латвии в „первый советский год“ 1940—1941 гг.». Воронежский историк, кандидат исторических наук А. М. Ипатов поднимает вопрос о цене сотрудничества российских эмигрантов с японцами на Дальнем Востоке в статье «Коллаборационизм в среде российских эмигрантов в Китае в годы Второй мировой войны». Ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН, доктор исторических наук В. И. Косик (Москва) освещает особенности жизни и неоднозначную позицию нашей эмиграции в марионеточном государстве в работе «Русские в профашистской Хорватии в годы войны». Кандидат исторических наук Н. В. Турыгина (Санкт-Петербург) анализирует деятельность «Бюро по защите интересов и для помощи русским эмигрантам» в 1941—1944 годах в работе «Повседневная жизнь русской эмиграции оккупированной Сербии». Известный общественный деятель, доктор физико-математических наук М. Н. Толстой и кандидат химических наук, исследователь М. В. Петрова (Санкт-Петербург) в статье «Василий Федорович Кибальчич на театральной и политической сцене» раскрыли новый период жизни этого деятеля культуры, известного своими зачастую противоречивыми поступками. Австралийский исследователь эмиграции, кандидат филологических наук А. Н. Кравцов (Мельбурн) сосредоточил внимание на непростой судьбе А. И. Думбадзе в оригинальном исследовании «Русские переводчики на Восточном фронте».

Третий раздел имеет символическое название «Под немцами: жизнь на оккупированной территории». Он открывается статьей кандидата филологических наук, признанного специалиста в исследовании творчества писателей Второй волны эмиграции М. Е. Бабичевой (Москва) «Картина „жизни под немцами“ в прозе Второй волны русской эмиграции (смысловые акценты, ракурс изображения)». Исследование об очередном провале нацистской пропаганды представил один из ведущих специалистов по проблемам оккупации, доктор исторических наук Б. Н. Ковалев (Санкт-Петербург—Великий Новгород) в статье «Внутренние эмигранты? Обманувшие надежды Геббельса:

Анна Ахматова и Михаил Зощенко». Кандидат исторических наук В. О. Терентьев (Санкт-Петербург) убедительно показал неидейный и полукриминальный характер событий в статье «Украинские коллаборационисты на защите интересов нацистской Германии (на примере деятельности 281-го кавалерийского батальона во Франции в 1943–1945 гг.)». Обзор современной научной литературы представила кандидат исторических наук Л. В. Климович (Ульяновск) в публикации «Роль новых исследований и материалов в раскрытии темы отечественного коллаборационизма» — на основе сборника «Пособники. Исследования и материалы по истории отечественного коллаборационизма» под редакцией Д. А. Жукова и И. И. Ковтуна.

Один из самых интересных разделов — «Вторая волна эмиграции и реэмиграция» — традиционен для «Слепухинских чтений», учитывая судьбу Ю. Г. Слепухина. Его открывает программная статья известного эмигрантоведа, кандидата исторических наук Н. А. Родионовой (Москва) «Сломанные судьбы: война в жизни женщин Второй волны эмиграции (на основе эго-документов архива Дома русского зарубежья)». Известный историк русской эмиграции в Италии, кандидат исторических наук М. Г. Талалай (Милан) посвятил сюжет «Советские партизаны-„невозвращенцы“ в Италии» воинам-антифашистам, по разным причинам отказавшимся от репатриации. Доктор исторических наук В. Л. Телицын (Москва) в статье «Михаил Михайлович Штранге: нетипичная судьба „типичного реэмигранта“» рассказал об особенностях биографии разведчика и участника Сопротивления. Историк православия, доктор исторических наук М. В. Шкаровский (Санкт-Петербург) представил очерк «Судьба епископа Иннокентия (Сокаля): сложное возвращение на Родину». Известный исследователь русской эмиграции в Финляндии Э. Иоффе (Хельсинки) на основе впервые вводимых архивных материалов реконструировала судьбу жены художника Юрия Ивановича Солоневича в публикации «На гребне Второй волны. „Огонек во мраке“, или долгий путь финской художницы Инги Доннер-Солоневич». Доктор исторических наук, профессор П. Н. Базанов (Санкт-Петербург) опубликовал «Воспоминания Л. А. Львова о пропагандистской деятельности НТС» за 1953 год — со вступлением и научными комментариями.

Далее следуют статьи, посвященные литературному творчеству Ю. Г. Слепухина. Они объединены в пятый раздел — «Великая Отечественная война в художественной литературе», где опубликованы работы специалистов-филологов. Литературный критик Е. П. Щеглова (Санкт-Петербург) представила анализ «Военная проза Юрия Слепухина как новая ступень в познании истории Великой Отечественной войны». Доктор филологических наук Я. В. Погребная (Ставрополь) подготовила исследование «Бомбардировка Дрездена как кульминация романов Ю. Слепухина „Сладостно и почетно“ и К. Воннегута „Бойня № 5, или Крестовый поход детей“», рассмотрев типологические взаимосвязи этих произведений. Подготовлена к публикации и статья

доктора филологических наук Л. П. Егоровой (1932–2019), написанная ранее, в которой исследована авторская позиция писателя в описании военных действий во второй книге его известной «военной» тетралогии: «Авторская лирико-публицистическая тональность в оценке военных событий на Кавказе и в Сталинграде (роман Юрия Слепухина „Тьма в полдень“». К сожалению, это была ее последняя статья в рамках «Слепухинских чтений». Редакция сборника пользуется возможностью выразить родным и близким Л. П. Егоровой искренние соболезнования.

Завершает сборник шестой раздел — «История русской эмиграции. Свидетельства и документы». В нем три статьи. Известный исследователь, доктор исторических наук Е. Н. Андреева (Оксфорд, Великобритания) написала интересный обзор о состоянии рукописного творческого и научного наследия своего отца, знаменитого деятеля Русского Зарубежья Николая Ефремовича Андреева: «Разборка архива Н. Е. Андреева (1908–1982). Представление архива». Писательница С. Е. Арро (Франкфурт-на-Майне, Германия) представила презентацию своей недавно вышедшей дискуссионной книги «„Точка опоры“. „Дети“ русской эмиграции. Судьбы и трагедии». Классический обзор новых поступлений сделал кандидат исторических наук П. Ю. Мажара (Санкт-Петербург): «Новые материалы по истории эмиграции в фондах Российского государственного архива Военно-морского флота».

Следует заметить, что перечисление фамилий и научных званий авторов, тематики статей свидетельствует о том, что при отборе заявок на участие в конференции действует неукоснительное правило: докладчики «Слепухинских чтений», как правило, известные в научном мире личности, способные представить новые материалы в рамках объявленных в программе конференции направлений с привлечением малоизвестных архивных текстовых и иллюстративных материалов. Особенно приветствуется использование и введение в научный оборот материалов частных архивов, поисками которых и занимаются авторы статей.

Публикация трудов конференции и безвозмездная передача печатных и электронных версий в фонды ведущих научных учреждений и общедоступных библиотек, в том числе и в качестве обязательного экземпляра, способствует расширению доступа исследователей к качественному научному материалу и пропаганде знаний среди населения об интереснейшей истории Русского Зарубежья, судьбах соотечественников в различные острые периоды нашей истории.

Особо стоит отразить сотрудничество в этом направлении Оргкомитета «Слепухинских чтений», Фонда имени Юрия Слепухина с Российской национальной библиотекой — в настоящее время, кроме наличия печатных версий в основном фонде, в Электронном фонде библиотеки размещены все произведения Ю. Г. Слепухина и сборники трудов «Слепухинских чтений» — «Эмигранты и репатрианты XX века» (2014) и «Зарубежная Рос-

сия. XX век» (2016); юбилейный сборник «Юрий Слепухин: XX век. Судьба. Творчество». В конце 2022 года планируется передача в РНБ сборников трудов последующих конференций.

Объемной и многогранной картине исследуемых тем способствует тот факт, что все участники «Слепухинских чтений» являются ведущими специалистами авторитетных в научном мире учреждений и организаций как в России, так и за рубежом. Назовем некоторые из них: Белградский университет (Сербия), Военно-воздушная академия имени профессора Н. Е. Жуковского и Ю. А. Гагарина, Государственный университет морского и речного флота имени адмирала С. О. Макарова, Институт всеобщей истории РАН, Институт международного права и экономики имени А. С. Грибоедова, Институт русского языка Пекинского университета иностранных языков (КНР), Институт славяноведения РАН, Музей русской культуры города Сан-Франциско (США), Оксфордский университет (Великобритания), Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского, Петрозаводский государственный университет, Российская государственная библиотека, Российский институт истории искусств, Российский университет дружбы народов, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербургский государственный экономический университет, Санкт-Петербургский институт истории РАН, Свято-Филаретовский православно-христианский институт, Северо-Кавказский федеральный университет, Ставропольский государственный педагогический институт, Ульяновский государственный педагогический университет имени И. Н. Ульянова, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Примечательно, что специалисты этих учреждений неоднократно принимали участие в «Слепухинских чтениях» и показали высокий уровень исследований, подтвердив известный статус научных учреждений.

В текущем, 2022 году планируется провести очередную, V Международную научную конференцию «Слепухинские чтения — 2022»: «Столетние юбилеи 2022 года и Зарубежная Россия». Ее тематика связана со столетием трех примечательных событий в истории России и Русского Зарубежья: окончание Гражданской войны, образование СССР и высылка интеллигенции из России, получившая название «философский пароход».

В связи с этим на конференции предлагается обсудить темы, сгруппированные в два раздела: «Российская держава и русская эмиграция — философия и реальность» и «Встреча двух России»¹.

¹ Подробнее см.: http://yslepukhin.ru/content/news/vid_news_str.php?id=486 и <https://artcenter.ru/v-mezhdunarodnaya-nauchnaya-konferenciya-slepuxinskie-chteniya-2022-stoletnie-yubilei-2022-goda-i-zarubezhnaya-rossiya/>.

Первые два дня конференции должны пройти в стенах Российского института истории искусств, проведение третьего, завершающего, традиционно планируется в Ленинградской области — во Всеволожском районе в Музее «Дорога жизни» — филиале Центрального военно-морского музея имени императора Петра Великого.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрушкевич И. Н.* Во вторичной послевоенной эмиграции // Зарубежная Россия. XX век: Слепухинские чтения — 2016: Труды Международной научной конференции / Редкол.: П. Н. Базанов (гл. ред.) и др. СПб.: Ладога, 2018. С. 190—242.
2. *Андрушкевич И. Н.* Вся жизнь в эмиграции (Свидетельские показания и воспоминания через призму восьми десятилетий) // Эмигранты и репатрианты XX века: Слепухинские чтения — 2014: Труды Международной научной конференции / Редкол.: П. Н. Базанов (гл. ред.) и др. СПб.: Фонд Слепухина, 2015. С. 90—149.
3. Зарубежная Россия. XX век: Слепухинские чтения — 2016: Труды Международной научной конференции / Редкол.: П. Н. Базанов (гл. ред.) и др. СПб.: Ладога, 2018. 722 с.
4. Русское Зарубежье. XX век. Мировые войны: Слепухинские чтения — 2018: Труды Международной научной конференции / Сост. П. Н. Базанов и др. СПб.: Фонд Слепухина; Ладога, 2020. 530 с.
5. *Черняев В. Ю.* Предисловие // Эмигранты и репатрианты XX века: Слепухинские чтения — 2014: Труды Международной научной конференции / Редкол.: П. Н. Базанов (гл. ред.) и др. СПб.: Фонд Слепухина, 2015. С. 7—18.
6. Эмигранты и репатрианты XX века: Слепухинские чтения — 2014: Труды Международной научной конференции / Редкол.: П. Н. Базанов (гл. ред.) и др. СПб.: Фонд Слепухина, 2015. 718 с.
7. Юрий Слепухин: XX век. Судьба. Творчество: Сборник статей и материалов / Сост. Н. А. Слепухина, Е. П. Щеглова; отв. ред. Н. А. Слепухина; предисл. С. М. Некрасова. СПб.: Фонд Слепухина; Ладога, 2012. 560 с.; ил.

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 TIF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название 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 (38). 2022

Дизайн и верстка *А. В. Келле-Пелле*

Дизайн обложки *А. М. Томеров*

Адрес редакции и издателя:

190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Тел.: (812)314-41-36

E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru

www.artcenter.ru

Подписано к печати 30.09.2022 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 18,2. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 15.10.2022 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, 2022

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