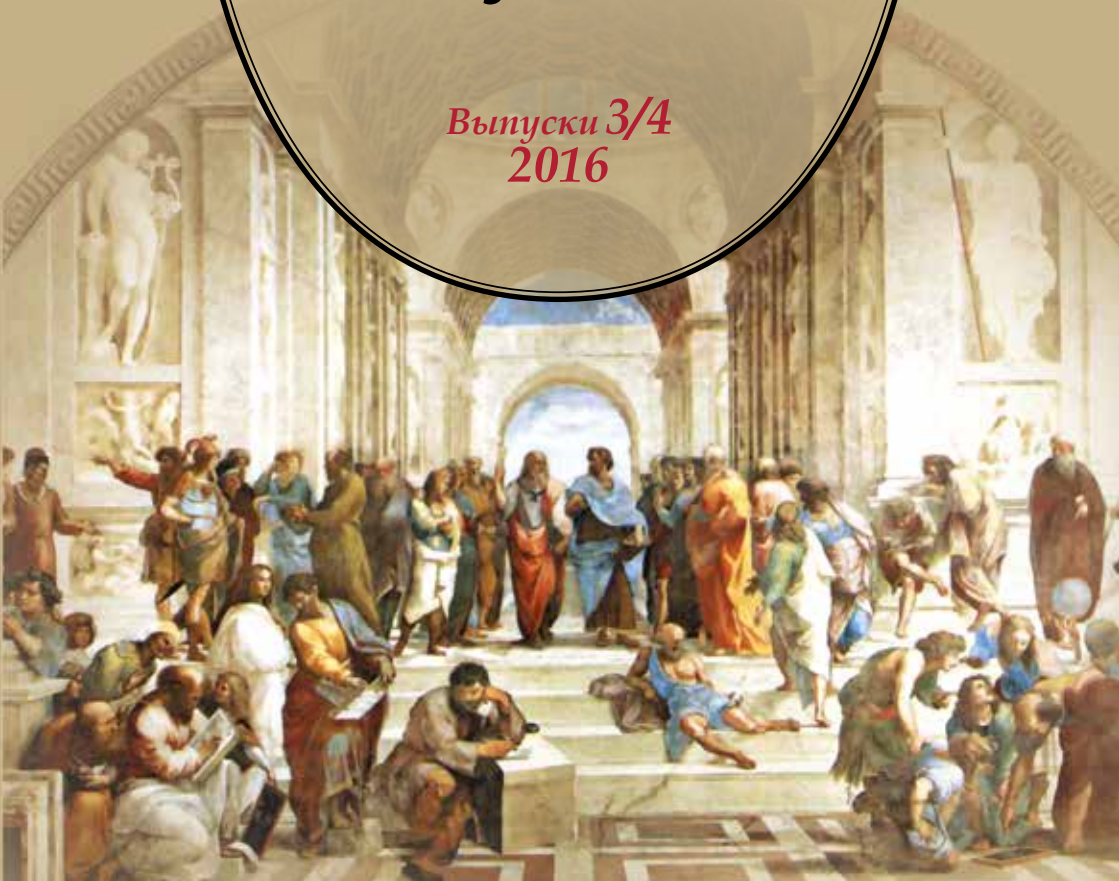




Научный журнал. Основан в 2012 году

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуски 3/4
2016





Н а у ч н ы й ж у р н а л Теория и история искусства

Редакционная коллегия

Лободанов А.П.
доктор филологических наук, профессор
(главный редактор)

Кошаев В.Б.
доктор искусствоведения, профессор
(заместитель главного редактора)

Трушина К.Д.
кандидат искусствоведения
(ответственный секретарь)

Барабаш Н.А.
доктор искусствоведения, профессор

Владышевская Т.Ф.
доктор искусствоведения, профессор

Гергиева Л.А.
Народная артистка России
(Академия молодых певцов Мариинского театра)

Гардзонио Стефано
PhD, профессор Пизанского университета (Италия)

Заднепровская Г.В.
кандидат искусствоведения, доцент

Ильина Н.А.
доктор филологических наук, профессор (Испания)

Куриленко Е.Н.
профессор

Лоруссо Сальваторе
Заслуженный профессор Болонского университета (Италия)

Никитина Н.Н.
доктор философских наук, профессор

Райдер Джон
PhD, профессор (Азербайджан)

Степаненко Г.О.
магистр искусств, Народная артистка России,
заведующая балетной труппой Большого театра России

Трещалин М.Ю.
доктор технических наук, профессор

Трубочкин Д.В.
доктор искусствоведения, профессор

Хауэлл Роберт
PhD, профессор (США)

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств



Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуски 3/4

Издательство «БОС»
2016

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85
И86

И86 **Теория и история искусства:** Выпуски 3/4 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2016. — 328 с.

Журнал публикует статьи и материалы по актуальным проблемам теории и истории искусства.

Для специалистов, студентов гуманитарных факультетов вузов и широкого круга читателей.

Ключевые слова: искусство, искусствоведение, семиотика; теория, история и педагогика искусства; литература, музыка, театр, хореография, живопись, творчество.

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85

Theory and History of Art. Issue 3/4 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2016. — 328 p.

The magazine includes the articles on actual problems of history and theory of art.

Intended for specialists, students in humanities and a wide range of readers.

Key words: art, art history, semiotics; theory, history and pedagogy of art; literature, music, theater, choreography, painting, creativity.

© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2016
© Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 2016
© Издательство «БОС», 2016

Содержание

<i>От редакционной коллегии</i>	6
<i>А.П. Лободанов. Междисциплинарность в творчестве</i>	
<i>Михаила Васильевича Ломоносова</i>	8

Теория и история искусства

<i>В.Б. Кошаев. Онтологичное в искусстве</i>	18
<i>Н.Н. Никитина. Трансцендентальная эстетика Канта</i>	38
<i>Е.В. Яйленко. Выставки русских художников в Риме</i>	52
<i>А. Ю. Коралева. «Послы» Ганса Гольбейна Младшего, или О чем молчат картины</i>	59
<i>А.А. Перескоков. Роль художников Владимирской школы в развитии русской живописи второй половины XX века</i>	71
<i>О.А. Зиновьева, А.С. Петухова. Трансформация объектов культурного наследия современного городского пространства и коммуникационно-семиотические значения. Пример из практики: «Квартал 41»</i>	82
<i>Л.Г. Литвинова. Изучение истории искусств в Московском университете (XVIII — начало XXI вв.)</i>	90

Методология и педагогика художественного творчества

<i>С. Лоруссо. Вклад науки и образования в охрану культурного наследия</i>	98
<i>Ван Сяосин. Об одной киноинтерпретации романа Достоевского в Японии</i>	150

Проблемы музыкального и театрального искусства

<i>Т.Ф. Владышевская. Борис и Глеб — образы первых русских святых — покровителей в песнопениях и иконах Древней Руси</i> ..	162
<i>Е.Н. Куриленко. Жанровая классификация современного балета</i> ..	190
<i>Е.Н. Куриленко. Мюзикл и рок-опера: смешение жанров, смешение стилей</i>	210
<i>Г.В. Заднепровская. Жанр оперы-триллера в творчестве А. Шнитке</i>	228
<i>Л.Н. Борисова. Способы взаимодействия музыкальных жанров</i> ..	239
<i>В.П. Спорышев. Жанровая определенность оперы в эпоху постмодернизма</i>	247
<i>Л.Ф. Джафарли. Мугам — древнейшее музыкальное направление Востока</i>	260
<i>К.Р. Корсукова. Западноевропейская опера на сцене императорских театров: из истории названий</i>	274

Воспоминания

<i>Павлов Н.В. Воспоминания старого театрала: опера (часть третья)</i>	283
<i>Сведения об авторах</i>	325
<i>Вниманию авторов</i>	326

От редакционной коллегии

Редакционная коллегия журнала «Теория и история искусства», профессорско-преподавательский состав, сотрудники, студенты и аспиранты факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова сердечно поздравляют главного редактора журнала, декана факультета искусств Александра Павловича Лободанова с избранием иностранным членом Академии наук Болонского института! Это — событие огромной значимости и в научном творчестве нашего декана, и в жизни нашего факультета. Впервые после почти трехсотлетнего перерыва российский ученый, выпускник Московского университета, удостоен чести быть избранным академиком Болонской Академии наук, вторым после основателя *alma mater* — М.В. Ломоносова, получившего это звание в 1764 году.



Вручение диплома иностранного члена Академии наук
Болонского Института А.П. Лободанову
членами Президиума Академии

Дорогой Александр Павлович! Вы — выдающийся ученый, гордость Московского университета, стали единственным современным российским представителем в области гуманитарных наук в одном из старейших и престижных европейских научных сообществ. Мы видим в этом признание Ваших заслуг как в научной, так и в общественной деятельности. В них ярко отражен широкий спектр Ваших научных интересов. Вами созданы и опубликованы масштабные, исчерпывающие, уникальные труды по семиотике искусства, итальянской филологии, искусствоведению, музыковедению, романской медиевистике, истории российской культуры ломоносовского периода. Вы являетесь основателем новой научной школы, единственной не только в России, но и за рубежом, основ-

ным принципом которой является комплексный интегративный подход к изучению объектов искусства и культуры, рассмотрению артефакта в контексте всех связанных с ним видов искусства.



Другая, не менее значимая сфера деятельности, — Ваше высокопрофессиональное руководство в подготовке и редактировании монографий и статей сотрудников факультета, диссертаций наших аспирантов, кропотливая работа в качестве члена редакционных коллегий ведущих научных изданий («*Conservation Science in Cultural Heritage*», «*La Formazione e la Ricerca nel settore dei Beni Culturali e Ambientali*», «Культура и искусство»), руководство основанное Вами в 2012 году научным журналом «Теория и история искусства».

Важнейшее место в Вашей жизни занимает Италия. С юных лет Вы были погружены в ауру этой прекрасной страны — истинной колыбели изящных искусств. Ваш деятельный и целеустремленный характер способствовал не только изучению итальянской культуры и распространению итальянского языка в России, но и созданию первой кафедры итальянского языка в классических университетах России. Продолжением этого начинания, но уже в более широкой сфере изящных искусств, стало основание в МГУ факультета искусств и успешное руководство им уже на протяжении 15 лет. В его стенах рождаются новые научные идеи, воплощаются интересные творческие проекты. В Ваших учениках продолжают лучшие традиции российской научной школы.

Искренне желаем Вам новых научных открытий, радости творчества и неустанной энергии!

Ad laudem et gloriam magnam sciens!

*Редколлегия публикует актовый доклад
А.П. Лободанова, прочитанный им при вручении
диплома иностранного члена
Академии наук Болонского Института*

Междисциплинарность в творчестве Михаила Васильевича Ломоносова

А.П. Лободанов

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация: *творчество М.В. Ломоносова рассматривается с позиций междисциплинарности; объективируются межпредметные связи в его работах: история / медальерное искусство; химия / мозаичное искусство; естественные науки, история / поэтическое искусство.*

Ключевые слова: *М.В. Ломоносов, междисциплинарность, медальерное искусство, мозаичное искусство, поэтическое искусство.*

*Alexandre Lobodanov
Lomonosov Moscow State University*

La figura poliedrica di Michail Vasil'evič Lomonosov

Abstract: *the work of M.V. Lomonosov is considered from the standpoint of interdisciplinary activity; interdisciplinary connections objectified in his works: history / medallist art; chemistry / mosaic art; natural Sciences, historical / the art of poetry.*

Key words: *M.V. Lomonosov, interdisciplinarity, medallist art, mosaic art, the art of poetry.*

*Egredi membri dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto
di Bologna, cari colleghi e amici!*

«Parlare di Lomonosov fa piacere, il piacere che si ottiene comunicando con uno dei geni originali della storia della cultura umana», scrisse il grande fisico russo Sergej Vavilov. Parlare di

Lomonosov ora è difficile: è difficile, infatti raccontare qualcosa di nuovo perché già da più di 250 anni la vita e le attività scientifiche di Lomonosov continuano a essere oggetto di studio scrupoloso; è stata universalmente riconosciuta la sua colossale influenza sullo sviluppo della cultura russa, delle scienze umane e di quelle della natura, educazione, lingua e letteratura.

È consuetudine definire i personaggi di tale calibro *uomini-epoca*. Lomonosov anticipò di molto i suoi contemporanei nella maturità scientifica, filosofica e umanistica. La sua formazione europea, insieme al talento nel vedere e nell'aprirsi alle cose nuove, gli diedero la possibilità di diventare ciò che lui è per la Russia: il primo scienziato russo di livello mondiale.

Un filosofo russo del Novecento, Vassilij Rozanov, scrisse che «il genio di Lomonosov e l'insieme delle sue attività contenevano **un intero metodo**, anche se lui non ne faceva menzione, non ne edificava una teoria». Ci rivolgiamo oggi alla figura poliedrica di Lomonosov in questo prestigioso ambiente accademico bolognese, non solo per ricordare che quell'eccezionale scienziato e umanista, primo fra i russi, è stato chiamato nel 1764 a far parte dell'Accademia stessa. Ricordiamo oggi l'eredità scientifica di Lomonosov per evidenziare il metodo che cementava le fondamenta di tutta la sua opera di creazione scientifica ed artistica e che si è concretizzato negli odierni studi e ricerche: **l'interdisciplinarietà**.

L'interdisciplinarietà, che caratterizza tutta l'opera di ricerca di Lomonosov, determinava la sua percezione del mondo e rispecchiava le sue idee sull'unità di esso. Secondo la sua opinione, i differenti campi del sapere descrivono diversi aspetti di un unico mondo. In un suo canto encomiastico in onore dell'Imperatrice Elisabetta, la figlia di Pietro il Grande, Lomonosov espone in forma poetica la sua percezione della suddetta unità:

L'astronomia ci apre l'universo creato da Dio, la fisica ci mostra tutto il mondo visibile, mentre la geografia presenta alla ragione umana la vastità dell'orbis terrarum, la storia e la poesia servono a descrivere gli atti storici degli umani, la filosofia regge l'intelletto umano, la medicina provvede alla salute della gente, mentre le cognizioni della struttura intrinseca delle cose ce le dà la chimica, e la meccanica ci fa conoscere i mezzi per costruire e usare diverse macchine e apparecchi; con tutto ciò, conclude Lomonosov, tutte le scienze vengono rette dalla precisa e cauta Matematica.

Lomonosov nacque nel pieno delle riforme di Pietro I, quando la cultura russa ricevette l'impulso decisivo verso una scienza e un'arte europee. Avvenne allora la scoperta della personalità

dell'uomo, che si rispecchiò nelle idee filosofiche e civili, nella letteratura e nell'arte. Per esempio, fu all'epoca di Pietro il Grande che nell'arte russa, accanto alla tradizione secolare della rappresentazione iconografica dei Santi, iniziò a diffondersi la ritrattistica.

La scoperta della personalità partì dal riconoscimento del valore dell'uomo come tale, al di là della sua origine, fede e condizione sociale. Lomonosov stesso ce ne dà conferma. Prima delle riforme di Pietro I, il ruolo dell'uomo veniva definito dalla società e dalle autorità in base alla sua appartenenza alla nobiltà, mentre le qualità personali (intelligenza, istruzione) non venivano molto considerate; viceversa all'inizio del Settecento il suo ruolo si definiva sempre più in relazione a ciò che aveva imparato e che sapeva fare. Così Lomonosov, figlio di contadini, dopo anni di lavoro all'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo ricevette la nobiltà ereditaria.

Il concetto di persona, inteso come individuo dotato di una posizione autonoma in ogni campo, che prevede un grande impegno dell'intelligenza e dello spirito, diventò una conquista per la cultura della Nuova Russia, e Lomonosov contribuì straordinariamente al suo sviluppo.

La vita di Lomonosov abbraccia la prima metà del Settecento e il periodo centrale di quel secolo: nacque in una famiglia contadina (il padre era un pescatore) sulle boreali rive del Mar Bianco, nel 1711, e morì nel 1765 a San Pietroburgo. Mosso da un inesausto impulso allo studio del latino (lingua della scienza di allora) e della natura in tutte le sue forme, il diciannovenne giovane, in una fredda notte invernale, lasciò di nascosto la casa paterna per seguire a piedi una carovana di pescatori, carica di merce, diretta dal suo villaggio nativo a Mosca. Giunse nell'antica capitale russa nel 1731 ed incominciò a frequentare l'Accademia slavo-greco-latina. Il contadino Lomonosov, che per le sue origini non apparteneva alla nobiltà né alla cerchia ecclesiastica, non aveva, in realtà, il diritto di studiare in questa Accademia. Gli toccò perfino di mentire facendosi passare per il figlio ora di un nobile, ora di un prete. Scoppiò uno scandalo quando fu scoperta la verità: gli incombeva la prospettiva di essere arruolato (che all'epoca significava essere soldato a vita) oppure l'esilio in Siberia. Lomonosov ne uscì salvo grazie alle sue straordinarie competenze di aritmetica, di grammatica dello slavo antico e di Sacra Scrittura, materie che aveva imparato da solo con i libri prestatigli dal pope del suo villaggio. A esaminarlo fu personalmente un eminente funzionario ecclesiastico dell'epoca, Feofan Procopovič, che era il curatore dell'Accademia. Distintosi negli studi, nel 1735, venne chiamato a proseguire la sua istruzione presso l'Accademia delle Scienze pietroburghese e, di qui, nel

1736, fu inviato a studiare chimica, metallurgia e arte mineraria in Germania. Capì a Marburgo nel momento in cui vi insegnava Kristian Wolf: fu proprio Wolf che formò le idee scientifiche e la visione illuministica del futuro scienziato.

Di ritorno a San Pietroburgo, nel 1741 Lomonosov iniziò la sua carriera scientifica come «aggiunto» di fisica, vale a dire assistente accademico nel dipartimento delle scienze fisiche. Nel 1745 fu promosso professore di chimica presso l'Accademia petropolitana, cosa che significava a quell'epoca la nomina a accademico.

Il pensiero di Lomonosov possedeva una rara forza di sintesi: sapeva cogliere legami interdisciplinari e ravvicinare fenomeni che sembravano in genere scollegati. In ogni questione scientifica, per quanto nuova per lui, arrivava alla propria soluzione originale, introducendo sempre qualche idea nuova.

La disciplina cardine delle opere di scienze naturali di Lomonosov era la fisica, che definiva la sua concezione del mondo in qualità di scienziato. Diede grande contributo alla formulazione di una teoria molecolare-cinetica del calore. Questa teoria è direttamente collegata con il suo concetto atomico-molecolare della materia, in opposizione all'atomismo materialistico di Cartesio e Newton. Simultaneamente pose le basi di una teoria cinetica dei gas, in primo luogo dell'aria. Nella sua ricerca fu attivo in diversi campi della fisica: studiò lo stato liquido, solido e gassoso dei corpi, elaborò la termometria. I suoi esperimenti di elettricità, nei quali proseguì l'opera di Franklin, lo condussero a una ipotesi interessante sulla natura del carico elettrico nelle nuvole; a questo scopo progettò e costruì una specie di parafulmine che chiamò «macchina del tuono». Studiò anche l'origine della luce secondo una nuova teoria dei colori, la causa del caldo e del freddo, il movimento dell'aria osservato nelle miniere, i fenomeni atmosferici provocati dalla forza elettrica. Studiò anche le aurore boreali e le eclissi.

Nel campo della chimica, scienza allora quasi ai primordi, Lomonosov indagò la generazione dei metalli dal movimento terrestre, la colorazione dei metalli, i solidi e liquidi in generale, l'azione delle soluzioni chimiche in genere.

Nel campo dell'astronomia, al Nostro spetta la priorità della scoperta dell'atmosfera di Venere. Osservando nel 1761 un raro fenomeno (il passaggio di Venere davanti al Sole), notò la deformazione e l'aspetto sfocato dei margini del disco del pianeta, deducendone per primo che Venere doveva avere un'atmosfera. La stessa dimostrazione fu effettuata 121 anni più tardi, quando Venere di nuovo passò davanti al Sole.

La conquista più importante di Lomonosov fu la dimostrazione sperimentale del principio di conservazione della massa. Nel 1756 fece un esperimento classico, dimostrando che in una fiala, ermeticamente chiusa, la massa dei metalli non varia per l'azione del calore: esperimento ripetuto diciassette anni più tardi da Lavoisier.

Nel campo delle scienze umane Lomonosov eccelse non meno che in quelle della natura. Durante la sua permanenza in Germania aveva acquisito una vasta cultura umanistica, che lo portò ad occuparsi di poesia, filologia, grammatica russa e slava, drammaturgia. Studente a Friburgo, Lomonosov inviò all'Accademia la *Lettera sulle regole della versificazione russa* scritta a giustificazione dei versi tonici introdotti nella sua *Ode sulla vittoria di Chotin*, che accompagnava la suddetta *Lettera*. La *Ode* ebbe presso la Corte russa un successo folgorante, combattendo per sempre la versificazione sillabica. La *Prefazione sull'utilità dei libri ecclesiastici nella lingua russa* del 1757, «può dirsi il primo saggio di stilistica russa, per l'applicazione che vi si fa della teoria classica dei tre stili (alto, medio e basso) nella lingua e nei generi letterari».

L'argomento di buona parte delle opere poetiche dello scienziato-poeta può dirsi esplicazione delle scienze della natura e esaltazione della grandezza di Dio-creatore. «E mentre nel fenomeno della nordica meteora, descritta da scienziato, ma contemplata da poeta, scrive Pietro Cazzola, egli riconosce l'incommensurabile grandezza di Dio, invoca poi umilmente:

*O Creatore! a me chiuso dalla tenebra
dona la luce della saggezza
e quanto dinanzi a Te è buono
insegnami ognora a creare,
e guardando alla Tua creatura,
a lodarti, o Re immortale».*

Sullo sfondo di una lunga tradizione che trattava la storia delle antichità russe da un punto di vista ecclesiastico, Lomonosov fu il primo a scrivere una storia secolare della Russia. Della sua opera fondamentale, la *Storia russa*, postuma e incompiuta, apparve nel 1766 solo il primo volume a cui fecero seguito, subito dopo, le versioni tedesca e francese. Durante la vita dello scienziato, negli anni 1760–1761, furono pubblicate tre edizioni di seguito della sua *Breve cronaca russa*, che fu subito tradotta in

tedesco e in inglese. In essa erano elencati in ordine cronologico tutti i principi e gli zar russi, con una breve descrizione degli eventi principali del loro regno. Nei decenni successivi questo libro servì da manuale di storia russa per la gioventù: scritto in forma di schizzo esplicativo, il libro presentava fatti ed eventi storici consecutivamente connessi l'uno all'altro, in modo da facilitarne la memorizzazione.

Ricorderò anche il lavoro di Lomonosov sul manoscritto di Voltaire *Histoire de l'empire russe sous Pierre le Grand*, consegnatogli dal conte Šuvalov, suo protettore, per iniziativa del quale il filosofo francese aveva incominciato a comporre quest'opera. Lomonosov annotò i primi otto capitoli del manoscritto, accompagnando il testo da dettagliati commenti, ma non solo. Lo storico russo scrisse in aggiunta all'opera di Voltaire un abbozzo in cui trattava delle rivolte degli strel'cy (i moschettieri russi) ai tempi della zarina Sofia, sorella maggiore di Pietro. L'analisi comparata dei due testi mostra che il filosofo francese ha in gran parte incorporato nel suo lavoro i commenti di Lomonosov: nel quarto capitolo Voltaire narra la storia delle ribellioni attenendosi al testo russo, e nel quinto capitolo espone la storia del governo di Sofia riproducendo quasi letteralmente l'opera di Lomonosov. In tal modo, grazie alle traduzioni delle opere storiche di Lomonosov e alla pubblicazione del libro di Voltaire, gli intellettuali europei poterono prendere conoscenza della storia russa.

Anche le ricerche storiche di Lomonosov rivelano il metodo dell'interdisciplinarietà: la storia come base dell'arte. Così la *Breve cronaca russa* diventò la base dell'elaborazione e della creazione di una serie di medaglie commemorative dei principi e zar russi. Sul *recto* di ogni medaglia fu collocato il ritratto a busto di un principe o zar, con una scritta circolare che conteneva il suo nome e titolo. Il *verso* era occupato da una citazione del testo della *Breve cronaca russa*, che sintetizzava gli eventi principali del regno del personaggio raffigurato. Lomonosov stesso ha eseguito il disegno del *recto* della medaglia *Alla fondazione della flotta*, rappresentando Pietro Primo a mezza figura vestito di una corazza, con il tridente di Nettuno in mano. Fino al 1776 furono prodotte 57 medaglie, a partire da Rjurik fino all'Imperatrice Elisabetta. Questa serie di medaglie è stata ancora per tutto l'Ottocento fra i materiali didattici più richiesti, presente quasi in ogni ginnasio.

Lomonosov concepiva le medaglie come monumento storico. La rappresentazione degli antichi principi russi sul *recto* delle medaglie doveva, per forza di cose, essere convenzionale, perché non ne esistevano rappresentazioni autentiche. Va rilevato che,

molto prima della creazione della serie di medaglie storiche, Lomonosov si era rivolto all'Accademia delle Scienze con l'intento (il 18 ottobre 1760) di inviare pittori dell'Accademia delle Belle Arti nelle vecchie capitali degli antichi principati russi, al fine di copiare le più antiche raffigurazioni ecclesiastiche dei principi riprodotte su icone, affreschi e tombe. È da aggiungere che i pittori, oltre a eseguire le copie, avrebbero dovuto raccogliere i dati genealogici conservati dall'iconografia ecclesiastica: «Inoltre... da tutte le chiese dove ci sono le tombe principali... copiare correttamente le iscrizioni lapidarie», scrisse il Nostro.

Lomonosov attribuiva grande significato all'iconografia nello studio della storia: ricorse più volte a soggetti di argomento storico nelle arti figurative. Pure qui traspare con evidenza l'idea dell'interdisciplinarietà: la chimica e la storia come fondamento dell'arte.

Penso all'opera pittorica di Lomonosov: fenomeno suggestivo nella storia dell'arte russa. I quadri a mosaico, eseguiti da Lomonosov insieme ai collaboratori del suo laboratorio di chimica, svolsero un ruolo innovatore nella cultura russa settecentesca: ripristinarono l'arte della composizione dei mosaici, smarrita in Russia dopo il secolo XIII.

Nelle sue attività nel campo delle arti figurative, il talento del chimico si univa alla maestria del pittore: la ricetta e la tecnologia di produzione dello smalto e quella della soluzione per la saldatura, da lui elaborate nel laboratorio di chimica, permisero di creare nella sua bottega di mosaici originali opere d'arte.

Il famoso laboratorio di chimica da lui fondato a San Pietroburgo fu il primo stabilimento russo a scopo scientifico e pedagogico in questo campo. Lomonosov considerava quello di chimico il suo mestiere principale. Da vero scienziato, combinava in sé il pensatore e lo sperimentatore; nello studio della natura privilegiava, allo stesso modo di Leonardo, l'esperienza. Gli esperimenti chimici sono utili e necessari non solo per lo sviluppo della scienza, ma anche per «l'accrescimento delle arti», come scrisse nel promemoria indirizzato all'Accademia russa.

I metodi di lavoro di Lomonosov nel campo dell'arte mosaica erano diversi rispetto ai metodi e agli obiettivi caratteristici dei maestri dei mosaici romani dei secoli XVII–XVIII, i quali utilizzavano smalti colorati per copiare le opere a olio. La produzione della bottega lomonosoviana si distingue per una realizzazione concisa e viva dell'idea artistica, per la generalizzazione della composizione dell'insieme e l'espressività delle singole sagome, per l'intensità e la saturazione dei contrasti cromatici. Insomma, tutti gli oggetti

si distinguono per una maniera decorativa di esecuzione. Trasponendo a mosaico le opere eseguite a olio, Lomonosov prevedeva la loro percezione visuale a grande distanza, fatto che condizionò lo stile esaltato e grandioso dei suoi mosaici, coerente agli obiettivi della pittura monumentale.

La maggior parte dei suoi mosaici apparteneva al genere ritrattistico. Fra i mosaici realizzati da Lomonosov se ne sono conservati due: la *Salvezza acheropita* (1753, conservato nel museo storico a Mosca) e il *Ritratto di Pietro il Grande* riprodotto dall'originale di G. Tanhauer (1754, conservato nel museo dell'Ermitage). Dei quaranta lavori a mosaico portati a compimento nella bottega da lui diretta, ce ne sono giunti ventitré.

Il capolavoro mondialmente riconosciuto della bottega lomonosoviana è a giusto titolo la *Vittoria di Poltava* (1762–1764, palazzo dell'Accademia delle Scienze a San Pietroburgo), primo lavoro russo a mosaico di grande formato di argomento storico. Un'idea maestosa, realizzata in maniera decorativa, corrispondente all'obiettivo principale di Lomonosov: glorificare Pietro I e le sue memorabili vittorie.

L'idea dell'interdisciplinarietà sta alla base della prima università russa, ideata da Lomonosov (cui a buon diritto è intitolata l'Università di Mosca, per averne egli promossa la fondazione nel 1755). Sebbene la capitale dell'Impero russo fosse San Pietroburgo, per realizzare il progetto Lomonosov scelse l'antica capitale, Mosca, in quanto centro del patrimonio storico e culturale della Russia. Inoltre nella *Grammatica Russa* Lomonosov aveva eretto la parlata moscovita a modello della lingua letteraria, modello non solo mediano per posizione geografica, scriveva Lomonosov, ma anche centrale in virtù dell'importanza storica di Mosca.

L'Università di Mosca porta oggi il nome di Lomonosov, e non è solo un omaggio; l'università prosegue l'opera del suo fondatore, vale a dire l'educazione dei giovani russi, l'affermazione della priorità del sapere scientifico, lo sviluppo e l'arricchimento della cultura e dell'arte russa. L'Università di Mosca adesso è fonte e interprete del genio della nazione russa e del suo popolo, è la personificazione della storia e delle sorti future della Russia. Allo stesso modo in cui la creazione del complesso architettonico del Cremlino di Mosca segna la conclusione del processo di creazione di uno Stato russo unito, la fondazione dell'Università di Mosca segna l'inizio dello sviluppo della scienza russa. Lomonosov non solo fondò un'università, ma fu egli stesso, come disse il nostro grande poeta Puškin, una università vivente.

Pur tuttavia, Lomonosov era poco conosciuto nell'ambito della scienza europea sia nell'Ottocento che nel Novecento, e neppure oggi si può dire che lo si conosca completamente. Al riguardo, uno storico della chimica, il francese F. Hofer, scrisse curiosamente nel 1860: «Parmi les chimistes russes qui se sont fait connaître comme chimistes, nous citerons Michel Lomonossov, qu'il ne faut pas confondre avec le poète de ce nom». D'altronde, neanche durante la vita di Lomonosov le sue ricerche scientifiche erano state comprese dai funzionari della Corte Imperiale: veniva apprezzato innanzitutto come poeta. Per un suo canto encomiastico in onore dell'Imperatrice Elisabetta, infatti, Lomonosov ricevette dalla sovrana due mila rubli – somma che superava di gran lunga tre annualità del suo stipendio accademico. Puškin, che aveva ben compreso il carattere di Lomonosov, scrisse nel 1834 che «Lomonosov personalmente non teneva molto alle sue poesie e aveva molta più cura dei suoi esperimenti chimici».

Ciononostante, Lomonosov diventò per la Russia il primo scienziato di livello mondiale, fece per la scienza e cultura russa lo stesso che Leonardo da Vinci e Galilei avevano fatto per quella italiana, Leibnitz e Goethe per quella tedesca, Cartesio e Voltaire per quella francese.

Lomonosov nutriva una fede sconfinata nel potere della scienza. Questa fede comportava l'idea del progresso in genere e la convinzione della sua utilità per lo sviluppo della Russia. Era convinto che il sapere scientifico fondamentale serve da potente forza di trasformazione della società. Proprio grazie all'attività scientifica di Lomonosov, gli statisti hanno iniziato a capire l'importanza dello sviluppo delle scienze naturali per la crescita della Russia, della sua industria e cultura.

Notevole è la definizione della scienza, formulata da Lomonosov: «La scienza è... la chiara cognizione del vero». È proprio la scienza che trasforma un individuo in una persona. Tale percezione del ruolo della scienza nella formazione della personalità era stata impostata altresì da Pietro il Grande, al quale si attribuiscono le parole: «Un uomo, al di fuori dell'apprendimento, non può dirsi uomo, giacché non si sa chi egli sia». Lomonosov si dedicò interamente al servizio della scienza: «Ho l'intenzione ferma e incrollabile di non risparmiare il mio benessere provvisorio, ma investirlo nel benessere delle scienze in Russia», scrisse.

Oggi le ricerche di Lomonosov nel campo delle scienze della natura fanno parte della storia delle scienze naturali; viceversa il Nostro è tuttora vivo nella lingua russa, da lui trasformata in uno strumento di espressione scientifica ed artistica, nella letteratura

russa da lui creata, che diede nei secoli successivi Puškin e Gogol', Dostoevsky e Čekhov ed anche, nell'arte e nella cultura, che praticano i principi morali e civili da lui indicati come basilari. La distanza sempre più grande che ci separa dall'epoca lomonosoviana ci fa sentire più profondamente l'unità del suo metodo basato sull'interdisciplinarietà. Ogni nuova generazione di russi concepisce a suo modo la figura di Lomonosov, il suo contributo alla scienza e alla letteratura, alla lingua e all'arte russe. È lecito dire, senza esagerazione, che per i nostri contemporanei la sua figura si fa sempre più vicina, presente e attuale, e le numerose riedizioni delle sue opere rendono la sua produzione creativa un vero best-seller.

Vorrei terminare facendo presente che è proprio tale concetto di interdisciplinarietà, di cui è intessuta l'opera poliedrica di Lomonosov, che contraddistingue il Journal internazionale «Conservation Science in Cultural Heritage» fondato e diretto da Salvatore Lorusso. Questa peculiarità, in quanto abbraccia le scienze naturali e le scienze umane, ha contribuito ulteriormente a stabilire con Salvatore un rapporto scientifico basato su una visione della «Scienza» univoca nel settore dei beni culturali e ambientali.

Sono, in conclusione, a ringraziare sentitamente e a rivolgere un sentimento di riconoscenza agli Accademici dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna per avermi onorato a tenere questa Conferenza in siffatta prestigiosa sede.

Онтологичное в искусстве

В.Б. Кошаев

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье поднимается тема присущих искусству свойств, смыслов формы как духовно-исторической реальности с помощью заложенного в ней совокупного религиозного порядка бытия — культа. Целостность искусства предопределена целостностью культа.

Ключевые слова: культ, обряд, канон, пластическая система, стиль, художественная целостность, форма.

Vladimir Koshaev

Lomonosov Moscow State University

Ontological in art

Abstract. Article discusses the form of art and its meaning as inherent properties of spiritual and historical reality especially pointing out the role of religious life order: sacrificial worship is totally in its basis. Integrity of Art is predetermined by the integrity cult.

Key words: cult, ritual, canon, plastic system, style, artistic integrity, the form.

Все, кто обращается к вопросу онтологии или онтологии искусства, внутренне ощущают, о чем должна идти речь. Почему же когда наступает необходимость дать определение, возникает чувство безграничной растянутости, эластичности, а трактовки онтологических концепций плохо согласуются между собой? Возможно потому, что речь должна идти не о самой онтологии, а об условии ее фиксирования. Так, напри-

мер, отношение к отечеству воплощено у Рублева преданием Троицы времен Авраама, у Сурикова историческими композициями, у Растрелли стилем барокко, у архитектора Шухова его уникальными конструкциями, в крестьянской семье — подарком расписной прялки отца дочери, у Тарковского щемящей истиной кино. Что объединяет все это? Большой смысл творчества в отношении к Иному: готовности искать истину, любить, служить Богу, отечеству, людям, близким... И условия фиксирования предполагают и иную тему объекта фиксации. И тогда не специфика ремесла и профессии и не полемика по вопросу дихотомий обращенных к онтологии *сущее — бытийное, явленное — сущностное, формальное — содержательное, явное — неявное, слова — вещи, знание — мнение, истинность — кажимость, жизнь — смерть* и др., трактующие онтологические основоположения понятия, а жизнь в духе ее «жертвованного» предопределения фиксирует смысл и полноту созидания, точку отсчета в направленности искусства на сплоченность людских судеб и нераздельность с отечеством. И именно в духе идеи жертвенности, потому что только это может противопоставляться порушенной целостности в человеке, начиная с ветхозаветного Адама, организационной мощи древних языческих цивилизаций, кстати, канувших в Лету ввиду исчерпанности духовных ресурсов. И только истина жертвенности сохраняет человека сегодня и остается созидательной духовной силой, в то время как иные способы и воззрения оказались исчерпанными.

Вводное. Почему важно не само определение, а условие фиксирования понятия? Прежде всего потому, что это с точки зрения метода очищает категорию от множества условностей, вкусовых пристрастий, кажущейся истинности, следовательно, снимает проблему дискурсов позиций, или, во всяком случае, есть возможность сведения смыслов, которые были важны для содержания онтологии и, соответственно, онтологии искусства в определенное время.

Определение «онтология искусства — исследовательское направление в эстетике, изучающее фундаментальные принципы бытия искусства, бытийную сущность его символики», данное в Философском словаре, для искусствоведения не имеет основополагающего значения, поскольку интерес искусствоведения к искусству напрямую связан с фундаментальными принципами бытия искусства в двух точках. Первая — действие и слово, в древнейших своих началах имеющие сакральную природу — существует сегодня в религиозной форме; а также

превращенная теперь в духовную цель драматургии искусства. Вторая — вещь — в прошлом предмет культового обряда; а также ее культовые (духовные) значения изделия, которые приобретаются через проекцию на вещь чтимых образов. Но со временем не только сам культовый символ, но и утилитарная вещь с декором, также *чистый* иконологический знак, и станковое произведение наделяются духовным содержанием.

Потребность союза искусствоведения с философией возникает тогда, когда искусство перестает трактоваться формой. Опусы, экзотика, действия, «жестовое» поведение, направленные вовнутрь себя, в эгоцентрическое пространство, не выражают истин откровения. Гештальт — фрагмент чувственного восприятия — вне драматургии произведения не может быть формой. И если предлагается нарушить смысл и цель искусства как драматургического феномена, то нет критериев оценки и истин творческого духа в искусстве средствами искусствоведения. Также буксует и философское разумение, применить которое точно к конкретным сферам такой неопределенной, как искусство, деятельности не удастся. Тогда возникает потребность в особой буферной зоне или гуманитарном поясе искусства — теории искусства или искусствознании. Здесь происходит синтез гуманитарных специализаций и появляются плоды их взаимного притяжения. Также вырабатываются междисциплинарные структуры теории. Этому служат давно известные в философии *сущность, явление, содержание, форма*, которые, однако, не могут быть рассмотрены сами из себя, а только в конкретном воплощении на равных условиях с чувственным восприятием. Зерна новых идей расширяют возможности теории и уточняют ее перспективы.

Думается, что третейским судьей в этих взаимоотношениях должна выступить семиотика. Хотя она имеет тут и там разбросанные зерна роста, сама по себе еще не «окультурена» как научная «перцепция». Она еще только начинает диалог с теорией искусствознания и одна из задач сегодняшнего дня состоит не в создании принципиально нового искусствоведения, новой философии, новой семиотики, а в перегруппировке имеющихся ресурсов теории под углом *управления* культурным пространством. Основой такой теории должно выступить уточненное значение онтологии искусства: «целостности искусства» как превращенной формы «целостности культа».

Постановка проблемы. Что за надобность человеку относиться к земной юдоли возвышенно, знать золотую симметрию, декорировать предметы, утилитарному придать духовный нетривиальный смысл? Зачем пишутся исторические картины, а

в образах людей высматриваются высокие истины Духа? Что в скульптуре означает поиск возвышения Образа, а в полезных вещах — совершенство Структуры и Формы? В декоре — чудо Красоты — подобие Райского Сада? В музыке труднодостижимые и такие желанные гармонии, как Горние высоты? Ответ очевиден: поиском изначальной гармонии мира человек обнаруживает себя целостным в слове и изображении, чистых структурах формы, возвышенной чувственности и одновременно пронзительной грусти ее грядущей утраты. У отца Павла Флоренского: «Что-то в полумгле вспоминалось, эдемское, и грусть потери таинственно зажигалась радостью возврата». Так он обнаруживает себя в мире людей и в мироздании. Находит ли? Если да, то каковы правила, а если нет — почему так? И как отличить великое от лукавой подмены, противоречий духа сомнения, в котором сладострастье или надменный акт заведомо мстительны в отношении великих истин культа, культуры, истории, людей, жизни?

Вся история искусства сосредоточена вокруг истин существования, смыслов жизни, которые, как свидетельствуют биографии художников, требуют от них «обнаженности» сердца, предельной творческой самоотдачи, которая не сразу бывает оценена современниками. И это расплата за дар творческой жизни, полностью подчиненной времени, в которое художник живет. И как бы ни была устроена судьба самого создателя, его творчество парит и над ним самим, и над обществом, которое постепенно приучается видеть то, что открылось творцу, а затем становится частью ментальности самого общества.

«ОНТОЛОГИЯ в ее причинном основании обращена к БЫТИЮ — как условию научной фиксации — процессу установления сущностных смыслов акцентировано и однозначно в жертвенном предопределении <...> как наиболее простой и предельно четкой связи мира человека с миром природы (также мира идей с миром вещей. — В. К.). В разном отношении природу трактуют как окружающее человека земное пространство, Мир, Космос, Разум, Логос, в наиболее полном значении смыслом Единосущего. И только в понимании процесса соединения физического и метафизического жертвенным образом объясняется возможность полноты бытия, а далее воспитание чувства бытия средствами искусства, вкуса, эстетики, художественного и художественно-исторического ощущения» [6. 12]. Данное определение призвано снять оценочные дискурсы онтологии, способствовать пониманию универсальности и специфики процессов искусства, шкале его формационного движения. Также рассматривать духовную цель

как сакральную по природе, метафизическую по сути, в которой постепенно произошло метонимическое замещение сакрально-эстетического опыта художественно-эстетическим. Сакральные аспекты в преобразованном виде сохраняют свое присутствие, не даром, когда говорят о существенных достижениях искусства, отмечают его *культовый* характер.

Вопрос лишь в том, насколько актуальны и зачем нужны понятия сакральности и прошлых, и современных символов искусства. Что это обозначает фронтально, а что скрытно и какова драматургия и назначение формы? Ответ снова очевиден: символизация в искусстве — это всегда восстановление и напоминание человеку о его истории, которая вне природы бытия — вне жертвенности — не установлена. И даже не напоминание, а оформление сознания в его исторической связности в символической форме произведения. Но Символ — это во вторую очередь обобщенный денотат формы. В первую же — это интуитивная память о составляющем ядре жизни — жертвенности Бога-Человека как апогея реализации Архетипа-Бытия.

Откровение Истины самопожертвования — краеугольный камень остова современной цивилизации. В специфической форме самопожертвование можно найти также в исламе. В иудаизме эта тема не является проработанным опытом существования, вероятно, по причине отсутствия в самом учении темы самопожертвования, хотя жертвенность в истории жизни евреев, безусловно, существует, пусть и в специфической форме, как, например, в готовности Авраама принести в жертву Богу своего сына. Интересно напоминание о бессмысленности «избытка» приносимых жертв как подтверждения чтимости Яхве. Об этом слова Иисуса: «Пойдите, научитесь, что значит: милости хочу, а не жертвы?» (Мф. 9:12—13). Слова эти отсылают к книге пророка Осии: «Ибо Я милости хочу, а не жертвы, и Боговедения более, нежели всесождений» (Ос. 6:6), об этом же у пророка Исаии: «К чему мне множество жертв ваших? Я пресыщен всесождениями оводов и туком откормленного скота... Научитесь делать добро; ищите правды; спасайте угнетенного; защищайте сироту; вступайтесь за вдову» (Ис. 1:11, 17). Пророк Осия первый возвестил о разрушении ада: «Смерть, где твое жало? Ад, где твоя победа?» (Ос. 13:14). Св. Иоанн Златоуст произносит эти слова на Пасху.

В превращенной форме самопожертвование можно увидеть в буддизме. Опыт Будды — это отказ от прелестей существования, посвященный поиску средств обновления жизни, открытию; особая форма откровения и система взглядов, объединившая разные части этнического мира на Индостане

и в Индокитае и отдельными частями в других регионах. Чем обусловлена именно такая форма монического в буддизме, предположить сложно. Н.О. Лосский, говоря о специфике буддизма, отмечает, что буддизм противоположен христианству в исходном пункте и его конечных результатах, потому как «по крайней мере в его первоначальной основе, восходящей к Будде, по-видимому, исходит не из центра всех зол, не из сознания человеком своего личного греха, корнящегося в его воле, а из наблюдения периферии бытия, производных зол — болезни, смерти и всевозможных страданий, наполняющих царство психо-материального бытия» [8. 265]. В общем виде о буддизме можно говорить как о модифицированной сложной системе взглядов, в которых сохраняются полиязыческие аспекты предшествующих религий, а местобожие занимает Будда.

Откровение Подвига «возобновляется» в каждую литургию в православии, во всякую молитву; и непосредственные кровь и плоть силою божественного предопределения, волею и желанием человека, действиями священника, связанного апостольским служением с Христом, превращаются по благодати Духа Святого в вино и хлеб в Причастные Дары. Так воссоздаются реальность и целостность откровения и возникает проекция второго, безгрешного, Адама на человека. И когда говорят о нравственности христианской цивилизации, лежащей в основе современного мира, то надо помнить, что ее специфика — в отмене «натуральной» жертвенной крови и плоти как бессмысленного жертвенного убийства. Нравственность и этика скрепляются обретением «крови и плоти духовной» в чистых энергиях Духа. Символической формой являются храм и атрибуты храма, материалы и технологии: золото, как принадлежность иному миру, серебро, бронза, медь и изделия художественного металла, одеяния золотного шитья и покровы священников, необычайной красоты вышивка, покровцы и воздухи на причастные чаши, вся атрибутика храмовой среды, моленно открытые смыслы изобразительности (в значении из Образа) в иконописи и монументально-декоративном искусстве, и изначально в Библии, как Слова, как Креста.

Натуральные Хлеб-Тело и Вино-Кровь связывают человека со сверхъестественным — с Богом, давшим самую возможность соединения с ним. А постулатами выступают двадцать преданий (десять Моисея на скрижалях и десять Нагорной проповеди Иисуса). Все, что не совпадает с самопожертвованием, искренностью существования, ответственностью за профессию или любовью иной превращенной формой ответственности — этически

не определено и по смыслу происходит не от Церкви, а, как отмечает отец Валентин (Свенцицкий), против Церкви: «грех в Церкви — это всегда грех против Церкви, а не грех Церкви». Как иначе можно объяснить разграбление Софии Константинопольской «христианами»-рыцарями? Или поступок Иуды Искарота? Или сдвиг в сознании «революционного народа» в России в XX веке?

Что же касается философии как инструмента, возникшего в Новое время, то его позитивная роль практически сразу была омрачена зоной отчуждения от богословия: «...и всякое знание, имеющее источником Божественное внушение или Откровение, поставил (речь идет о Т. Гоббсе, ученике и последователе Ф. Бекона — В. К.) в центр своего учения понятие “тело”, то есть то, что имеет какое-либо свойство. Он ввел в обиход представление о Вселенной как особом механизме, состоящем из совокупности протяженных тел, различающихся фигурой, положением и движением, и регулирующемся простейшими закономерностями. Эти механико-материалистические взгляды он перенес и на учение о человеке, обществе и государстве, изложенное в его главном труде “*Левиафан*”, написанном в Англии после установления диктатуры Кромвеля, куда Гоббс вернулся после эмиграции» [10].

Таким образом, ключ к раскрытию символической природы (формы и функции) искусства и одновременно запуск всех протоформ морфологии искусства, мира творческих специализаций, оформившихся к настоящему времени в сложную систему видов художественной деятельности творчества, — это Подвиг Жертвы Иисуса. Слепками с него, иногда искаженными, являются все временные (формационные) модели, воплощаемые в искусстве, в науке, конечно, включая и древнейшие, и современные формы сакрального самоощущения и мироощущения. О неэволюционном в человеке свидетельствует его генетический код. Соответственно, в самом человеке не может исчезнуть природа его происхождения от Творца, как не может исчезнуть сам Творец. А различия искусства разных времен обусловлены не целью (цель всегда одна — целостность), а типологическими факторами. Структура произведения формационно оформлена в правилах жизни в конкретную эпоху ввиду демографических причин и устройства жизни, но, независимо от устройства жизни, направлена на духовное постижение, которое и есть сама форма жизни. Атеистические настроения Нового времени или декларируемый таковым советский строй не являются исключением и самой структурой реализации мировоззрения подтверждают собственно типологический характер времени, в котором со-

держание знака не меняет природу символа, а свидетельствует об атопичности, т. е. о присутствии базовых истин в жизни людей, например, в «кодексе строителя коммунизма».

Сложно представить, как и когда сам человек осознал абсолютную силу жертвоприношения, позволяющую ему связывать миры физического бытия и миры инобытия. Однако вся культура всех времен и всех народов, все религиозные формы существования построены на основе культа. Может быть, это началось с момента принесения даров Богу Каина и Авеля? И сразу же получило свое аномическое отрицание с убийства Авеля Каином? И тогда произошел одновременно и запуск самой связи людей с Богом, и стремление к богоборчеству, которое в разных формах сохраняется до настоящего времени, чем укорачивается общее благополучие и благоденствие, и, как следствие, границы личного благополучия и личного благоденствия.

* * *

Значение Подвига, воссозданного всем художественным наследием Средневековья, сегодня возросло неизмеримо. Вселенский код неразрывности человека и Сотворившего его по своему образу и подобию открылся истиной в человеке, как она есть. Не путь и поиск, не многократное перерождение плоти, а именно истина, как мгновенное обретение Дара духовной целостности, постижение и приятие чего определяет подоплеку бытия искусства. Здесь важна не фетишизация художественных объектов, не теория развития от примитивного к совершенному, а истина как Дар Творческого Духа автору, и Дар его прочтения зрителю. В противном случае весь художественный мир — кумирня, эрзац духовной жизни, за которыми сокрыты и умерщвлены истины Подвига. Именно это выхолащивается в ряде современных концепций формы художественного произведения и его трактовки. И только воссоздание волею каждого художника и зрителя в самом себе опыта духовной жертвенности оставляет надежду на счастливый итог — на восстановление порушенной некогда целостности.

Эта идея отвечает тому, что вообще означает религия (от лат. *religare* — связывать воедино), — воссоединение с Божественным. Единственное дополнение можно сделать о форме религиозного существования. Форма отвечает формационному состоянию культуры, а сакральное знание существует как априорное обстоятельство жизни человека. Составными частями любой религии выступают: «1) *вероучение* (богословие, теология), дающее представление о Боге и отношениях Бога

с человеком; 2) *культ* (способ почитания Бога, которое имеет определенное содержание — таинства, ритуалы, обряды, осуществляемые через молитвы, песнопения и пр.); 3) формируемые этими факторами система ценностей, нравственность, этика и мироощущение человека; 4) *церковный институт* (церковная организация, иерархия и пр.). Все это — теология, нравственное мироощущение, церковные институты — и формирует религиозную традицию» [14. 10]. Религия выступает исторической формой сакрального ощущения человека, как способности интуитивно осознавать глубинность всеобщей духовной связи. При этом, безусловно, справедливо, что «наиболее компетентным, обоснованным употреблением слова "сакральное" в гуманитарных науках может быть использование его исключительно в значении принадлежности к религиозной сфере сознания» [13. 70]. Но мы должны подчеркнуть именно априорный, «врожденный» характер самой способности этого интуитивного состояния. И более того, сакральное объясняет неизменность и неустрашимость самого сакрального ощущения. В истории религии оно обнаруживается не как «поступательно сменявшие друг друга состояния, прогрессировавшие от простого к сложному, от грубого к утонченному, но универсальные морфологические образцы (модели, "паттерны"), неустрашимо присутствующие в культуре и составляющие ее ядро независимо от хронологии и этнической принадлежности носителей религиозных традиций. В одной из первых работ — "Шаманизм и архаические техники экстаза" (1951) — М. Элиаде показывает, что многие элементы шаманского религиозного опыта (инициация, "полет" и др.) схематически воспроизводятся в позднейших религиях; в одной из последних — двухтомной "Истории верований и религиозных идей" (1976—1978) — религиовед проводит мысль о единстве основополагающих представлений, конституирующих религиозное сознание на всем протяжении истории. Этот присущий трудам М. Элиаде подход опирался на идею единства и сущностной неизменности человеческой природы, сложившейся в своих основных свойствах в эпоху глубокой архаики: Элиаде безусловно разделял постулат феноменологии религии о человеке как *homo religiosus*. Сакральное отнесено М. Элиаде к числу важнейших морфологических образцов, "паттернов" религиозного сознания. Методологически такой подход развивал идеи Э. Дюркгейма и Р. Отто, обосновавших фундаментальную роль категории сакрального. Социологическое толкование сакрального, предложенное Дюркгеймом, не оставило заметного следа в концепции

Элиаде. В теоретическом плане Элиаде оказалась гораздо ближе феноменология святого Отто» [3].

И сколь бы интенсивно ни велся поиск философских путей объяснения веры, культуры, гностицизма или агностицизма, чувственных способов передачи внутренней жизни в произведениях искусства — все только преддверие знания. Не интеллектуальное, технологическое или чувственное само по себе дает знание истины, а «блаженность чистых сердцем», «ибо они Бога узрят» (Мф. 5:8). И как всякая истина прозревается чистотой сердца, так и истина жизни от Творца (и родителей как Церкви малой), непосредственно в духовной и физической генетике, и разумение бытовых и возвышенных правил в искусстве, должно поверяться чистотой сердца. У Григория Паламы: «С утра понудь ум свой сойти из головы в сердце и держи его в нем, и непрестанно взывай умно и душевно: "Господи Иисусе Христе, помилуй мя!" пока утомишься. Утомившись же переведи ум на вторую половину и говори: "Иисусе, Сыне Божий, помилуй мя!"» [1]. И еще: «итак, собрав ум свой к себе, введи его в путь дыхания, коим воздух доходит до сердца, и вместе с сим вдыхаемым воздухом понудь его сойти в сердце и там остаться... Подобае же тебе при сем знать, что когда ум твой утвердится в сердце, то ему не следует оставаться молчалим и праздным, но непрестанно творить молитву» [11].

Непонимание априорной природы сакрального может снять просвещение. Но просвещение не как сумма знаний, а просвещение как исходное *знание сердца*; или образование, которое есть не набор сведений о мире, а *истечение* из Образа. И тогда что такое истина просвещения или истина образования (в искусстве)? Как Фому не устраивало знание Воскресения Господа, и Иисус явился, и Фома вложил «в его раны персты», и Творец утолил жгучее желание правды, и значит, в самом желании знать и удостоверять истину, в том числе и искусства, тоже заключена Вера для Разумения. Так и каждый ищущий истины, когда жаждет подтверждения ее, то находит. Это не может противоречить ни светской, ни тем более религиозной системе просвещения и образования. Но проблема в том, что не предложено для этого приемлемых методик. Могла бы способствовать философия, но при этом она должна отказаться от идеи духовно-психологической изоляции людей, что со всей очевидностью проявлено в отношениях (в России менее, чем на Западе), и смягчить «рациональный эгоизм» в повседневной жизни. Но как? Одним из главных средств является искусство и художественная деятельность и их оценка средствами искусствоведения, искусствознания, философии искусства.

Сегодняшняя история и теория искусства основываются на априорности великих ценностей искусства и средств художественного синтеза, доставшихся нам от прошлых времен. Но в современных художественных объектах часто неочевидна жанровая, тематическая, структурная, художественная подоплека формы — вещи жаждут объяснения. Ряд произведений, которые претендуют на роль художественных объектов, вообще нуждаются в поддержке философии. Однако сама философия не свободна от некоторых условий, связанных прежде всего с запутанными отношениями с онтологией. Онтология выступает частью философского знания. Однако как метод научного познания философия — это дочь истин именно онтологии, линия карандаша из точки. И если точно не определена онтология, то философия как линия от онтологии должна жаждать уточнения своей природы, и прежде всего уточнения онтологического источника, и возможно, если не исправления понятий, то иных контекстов их трактовки.

Мы отмечали прежде, что народное искусство, которое по времени в своих истоках предшествует искусству Средневековья, может полагаться слепком с первичной модели сотворенного мира в памятниках древней жизни. Об этом свидетельствует фосфоризация самой идеи творения мира практически во всех мифах и культурах всех народов. А такие тропы памяти, как Потоп, Делание ангелов, умирание и возрождение, посещение и возврат с «того света» и др. — есть превращенная, раздробленная форма Единосущего. Как отмечают О.Н. Четверикова и А.В. Крыжановский, в мифологии компенсируются утраты редукционизма, «последовавшего после первородного греха», и предания первобытных народов, в частности мифы Ассирии и Вавилона, «рассказывают о Всемирном потопе, содержат намеки на историю о грехопадении. В книгах шумеро-аккадского периода сохранились предания о восстании тварных сил против Божества. Память о восстании злых, мятежных духов против устроителей мира еще живет, но сама личность Бога уже забыта» [14. 9]. Идея Потопа, отмечает И.М. Денисова, представлена в разных вариантах в славянской культуре [2. 426, 429].

Образ сотворенного мира как всеобщая тема жизни дошла до наших дней в сказочно-фольклорном чуде самого существования человека. Это свидетельствует о том, что Сотворивший человека и давший ему абсолютную свободу все же не оставлял его после грехопадения. А возможно, и сама при-

рода человека автоматически устроена так, что вне этического поведения нет и продолжения жизни, нет поиска правды и истины, и воля человека, пусть в причудливых и многообразных мотивах творения, логики внутриродовых отношений сохраняла на будущее прозрение истин Единой духовной Воли, что предсказано вначале ветхозаветными пророками, а затем воплощено Иисусом. Улавливание больших истин произошло не по воле человека, но по желанию его Создавшего. Однако и не без устремленности к истине человека, а значит — во встречах потоках Сущего и Воплощенного. Как? Очевидно, подвигом жертвы — себя за других. Не другим за благо, а отдаением собственных сил и жизни без остатка за людей, любовью, сокращением о несправедливости, плачем сердца за грехи мира.

У Э. Кассирера отмечено: «Не перед жертвой и не перед жрецом человек причащается чистоты, — говорит Г. Коген основную мысль пророческой религии. — Корреляция устанавливается, и отношения заключаются между человеком и богом (Единым Богом. — В. К.), и ничто не в праве выступать здесь в качестве опосредующего звена... Всякое содействие иного разрушает единственность бога, которая для избавления необходима еще больше, чем для творения» [5. 235, 236]¹.

Тогда вся история человечества и роль искусства просты и очевидны — утрата истины и нарушение целостности человека, попытка ее восстановления у разных этносов мира происходит вначале через метафизические функции мифа и творческие условия анимистических / языческих и мифологических представлений. Мифологическое сменяется историческим познанием смысла культа в «точке ноль» нашей эры. Поэтому согласование вопросов бытийности из генетики формационного движения, построение общей линии искусства от его наиболее ранних форм до ультрасовременных — это и есть проблема для онтологии искусства, но только в том случае, если мы понимаем, что наличествующий в человеке культовый рефрен предопределяет каноническое основание художественной культуры — денотат культа, и только вслед за этим пластическое и стилистическое воплощенное художественной целостности как целостности метафизической, что и определено понятием «форма».

¹ Э. Кассирер пишет в примечании: «Я ограничусь здесь лишь указанием на последнее исследование, всесторонне прослеживающее и освещающее эту связь: Norden E. Die Geburt des Kindes // Studien der Bibliothek Warburg. Bd. 3. Leipzig, 1924.

Онтологичное в искусстве. Онтологичное в искусстве объясняется просто (см. схему): «культ — обрядовый “жест” — канон — стиль — пластическая система — художественная целостность — форма» — линия художественной целостности из целостности культа.

1. Конечной целью искусства является *форма* как условие художественной целостности. Вне формы нет искусства.

2. *Художественная целостность* (формы) достигается поиском средств выражения ансамблевой природы искусства, где происходит синтез систематического и целостного, а универсальной категорией синтеза выступает стиль.

3. *Стиль* и стилевые феномены осознаны в различных значениях: стиль (манера) художника, стиль архитектуры, этностиль, стиль времени, стиль эпохи. Учреждению стиля как «единства средств выражения, характерных для конкретной эпохи», служат пластические системы.

4. *Пластические системы* в структурных и оптических приемах формы включают в себя художественные средства в законах декоративного, изобразительного, формально-ассоциативного методов композиционного решения (речь о пространственных искусствах).

5. В свою очередь, пластическая система отвечает требованиям *канона* искусства, который в отношении общественных формаций зависит от «нотате» (знакообразования) или требований к иконографическому, идеографическому прочтению формы в отношении «центрального» Архетипа — Образа Мира в ту или иную эпоху. При этом не канон диктует творческие решения, как иногда это можно найти в словарях: он есть сама потребность художественных практик в формировании структуры обряда, восходящего к Подвигу жертвы, и обрядовой «драматургии» (истории жизни Христа, Откровений Бога-Отца) как практики культового сакрального, апостольского священства. Интуитивно уловленные языки изображения предображают канон, как это было, например, в творчестве апостола Луки, или в другом варианте — в росписях Сикстинской Капеллы.

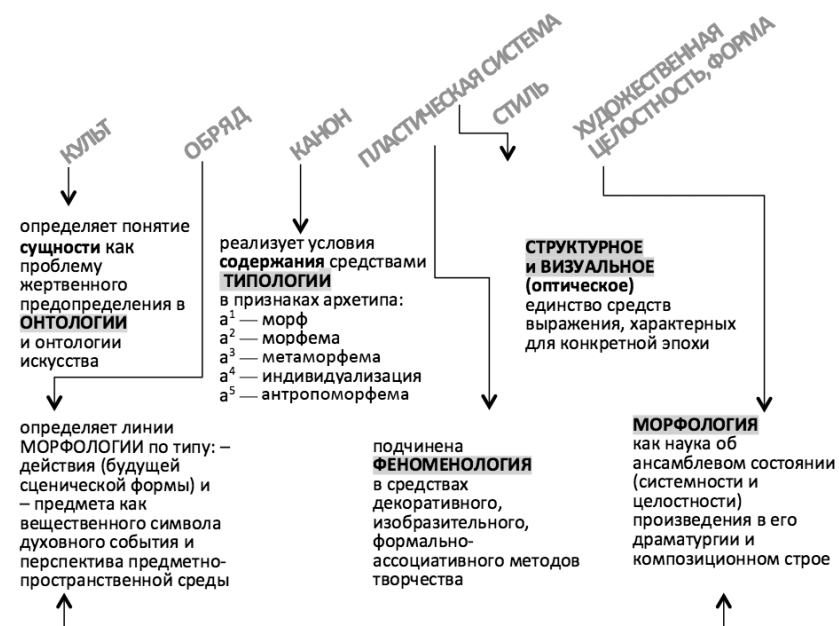
6. Канон жестко привязан к *обрядовым «жестам»*, культовой модели сакрализации в конкретную формационную эпоху. Его рефрены в сегодняшней жизни метонимически обусловлены.

7. *Культ* — как духовный феномен — собственно и есть условие онтологической верификации самой художественной идеи, поскольку буквальное определение культа связано с принятием жертвы сверхъестественному (см. справочные издания).

Такой цепочкой закономерностей художественное произведение функционально связано с темой сущности искусства и метода его изучения — онтологией искусства — для объяснения его из нетривиальных воплощений (схема). Круг замыкается: Форма как Целостность и Цель искусства моделируют целостность бытия, связывающего жертвенным отношением естественное и сверхъестественное.

М.С. Каган определяет целостность как качество, обусловленное содействием всех ее частей той части (подсистеме, элементу), которая в данной деятельностной ситуации является основной «ударной силой» в решении конкретной задачи (познавательной, оценочной, проективной, художественно-творческой, коммуникативной, организационной и т. п.). Систему ученый считает наиболее высокоразвитым типом целого, и отношения «система — подсистема — элементы» вбирают в себя отношения «целое — часть». Изучение связи этих двух отношений стало возможным и необходимым благодаря распространению системного подхода на самые сложные формы целостности, рождающиеся в сфере духа — к психологии и развитию личности, в искусстве, в культуре.

Схема



Важно отметить, что М.С. Каган уверен: «чем сложнее система и чем шире спектр возможных форм ее поведения, тем более важным становится функциональное “разделение труда” между ее подсистемами: так в человеческой психике классическая философия различила три различные силы: разум, чувство и волю, относительная самостоятельность которых подтверждалась тем, что каждая из них обеспечивала специфическую сферу деятельности: научное познание, художественное творчество, практическое поведение (соответственно порождая три разные сферы изучающего их философского знания — логику, эстетику, этику».

Трактовка М. Кагана, нужная как попытка освоения понятийных структур и функций искусствознания, вместе с тем не проливает ясности на идею целостности, поскольку речь идет о комбинации частей, но не о их слитности за пределами самой комбинации. Упоминание о «психологии», «развитии личности», «искусстве», «культуре», «человеческой психике» приводится как подтверждение целостности, но опять вне расшифровки ее природы. Эта особенность синхронна неясности в другой понятийной ситуации: отношений содержания и формы в искусстве.

Содержание и форму в искусстве М.С. Каган отмечает в их диалектическом взаимодействии в процессе творчества и в историко-художественном процессе. Основным критерием содержания ученый определяет его духовный характер, а формы — материальный. Но если речь идет о духовном содержании искусства, то что имеется в виду: «художественный образ», эстетическая характеристика, идея духовной целостности или общее определение того, зачем человек вообще этим занимается — априорная потребность в занятии искусствами, сладостная тяга к художественному творчеству? То есть в определении включены логические умозаключения, не удостоверяющие сущностные характеристики содержания и формы. Они как бы назначаются автором и к ним прикладывается некоторое объяснение. Но так возможно любое высказывание — как отвечающее данному определению, так и опровергающего его. Например, мы можем наделить материальным характером не форму, а содержание как совокупность смыслов, связанных с искусством не напрямую, а через идеи эпохи: производственные, этнокультурные, социоорганизационные. При этом именно содержание определяет четкую привязку к материальным факторам, благодаря которым мы только и можем увидеть сами художественные феномены эпохи. Тогда духовным следует на-

делять форму — как чувственно воспринимаемую реальность в ощущениях, и трактовка будет зеркально справедлива, а по нашему убеждению правомерна именно такая трактовка.

В.И. Кураев также дает определение содержания и формы: «Содержание и форма, философские категории, во взаимосвязи которых содержание, будучи определяющей стороной целого, представляет единство всех составных элементов объекта, его свойств, внутренних процессов, связей, противоречий и тенденций, а форма есть внутренняя организация содержания» [7]. И здесь имеем манипуляцию терминами и ту же проблему зеркального соответствия понятий. В искусстве определяющей стороной целого (целостности) выступает как раз форма, которая управляется пластическими языками и стилизованными требованиями (или управляет ими). Благодаря форме синтезируются систематические факторы содержания. А содержание как «определяющая сторона формы» таково не по единству составных элементов, а по их типологическому виду, которому отвечает канон времени. Этому соответствует как раз понятие формы у Платона, который обозначал реальную определенность тела как некоей целостности, обладающей самостоятельным, независимым от мира природных вещей существованием, которой принадлежит определяющая, активная роль. И если доверять Платону, то целостность — это категория, которая имеет отношение даже не к взаимодействию содержания и формы, а к вопросу встречной инспирации человека и природы в видах творческого существования — категории феноменологической, а значит — в вопросе содержания и формы должна фигурировать категория явления, но не сама по себе, а как следствие онтологической *совместимости*.

Еще у Кураева: «Применительно к мышлению проблема взаимоотношения содержания и формы рассматривается в диалектическом материализме на основе принципа, согласно которому мышление отражает объективный мир как содержанием, так и формой. Содержание мышления — это результат отражения в совокупной духовной культуре человечества природных и социальных явлений. В содержание мышления входят все многообразные определения действительности, воспроизводимые сознанием, в том числе ее всеобщие связи и отношения; эти последние при определенных условиях приобретают специфически логические функции, выступают в качестве форм мышления. Категориальная структура мышления развивается по мере развития познания, и чем полнее, глубже и всестороннее содержание мышления, тем в более

развитых и конкретных формах оно выражается» [7]. В тексте нарушены следующие смысловые цепочки: содержание и содержание мышления — две несовпадающие между собой категории, точно так же как не совпадают какое-либо явление и суждение о нем, например разных специалистов.

Избежать конфликтов можно только в одном случае: при введении базовой нормы их взаимодействия — категории сущности, которая саму идею бытийности отношений содержания и формы заключает в рамки зависимости первых двух от предмета бытия. А такой подход предполагает и другую структуру оценок: формы — в тезаурусе морфологии, обусловленной в нашем случае символическим содержанием сакрального предмета и жестовой природы искусства; а содержания — в тезаурусе типологии или канона эпохи. Форма будет отвечать двум условиям: видам специализаций художественного творчества, о чем справедливо упоминает М. Каган, и структуре формообразующих факторов — назначению, идее, композиционной эстетике; а содержание — канону формы и соответствию этапному (формационному) виду ее, в основе которого лежат материальные обстоятельства организованной жизни, и причиной чего выступают не абстрактные достижения в то или иное время, а демографический фактор.

На что еще важно обратить внимание. При том что искусство является духовной ипостасью содержания и формы, связанных через канон условиями культа, оно в то же время обладает самостоятельностью формообразующих принципов, поскольку последние принадлежат априорным обстоятельствам структуры. Структура существует как сама необходимость порядка и ритма, направленного на сохранение «целостности космоса, человека и нравственности» [9. 384], и, следовательно, невещественна по природе, или, во всяком случае, управляется в неизвестных нам до конца принципах самоорганизации. И в этом смысле можно говорить о «чистых закономерностях» искусства, о которых упоминал В. Прокофьев. По его мнению, материалом теории общего художественного процесса являются *«сквозные связи»* (курсив автора. — В. К.) между прошлым и будущим через настоящее; сфера действия чистых закономерностей, движущих искусством, как особой формой материально-духовного производства, которая, раз возникнув и затем пройдя длительный путь развития, обладает также *собственной*, а не только извне инспирируемой логикой движения во времени и пространстве» [12. 261]. Структура поэтому не принадлежит ни содержанию, ни форме.

Эта особенность, однако, нуждается в уточнении. Речь должна идти о том, с помощью чего художник (и зритель) научаются управлять самой структурой и утверждать ее истинность в духовном отношении. При этом важно помнить, что «чистые закономерности» остаются в границах психологического гештальта, который обусловлен самой способностью сознания к поиску средств создания формы. Это подобно тому, как строитель здания выполняет задание инженера, инженер — архитектора, а архитектор — общественное поручение времени. Само же поручение выходит не из рамок профессий, а существует из духовных реалий современности и органичного устройства жизни в ее отношении к Целому.

Тогда только можно говорить, что искусство как критерий мироощущения и мирозидания обладает только ему присущими понятиями гармонического предметного выражения. И в этом смысле оно теоретически самостоятельно как номен художественности. Законы искусства не существуют вне сакральных или в более общем виде духовных устремлений формы. И если это не явно сразу, то стоит всмотреться пристальнее в существо происходящего. Независимо от содержания события, в нем всегда можно различить онтологический (жертвенный) план события, то, кому и по какому поводу приносится жертва, а далее — качество формы, в которой духовное и форма — суть онтологическое обстоятельство воплощения, в конкретном виде относящееся к той или иной эпохе и канону.

Неся память о связи отразительности вообще с культовой природой духовного единства (с надличным началом) искусство обращено к раскрытию дара жизни как Сущего, данного априорно касанием духовной благодати. И создание произведения, и изучение языков искусства и средств художественного выражения может состояться только на основе научения переживанию в его психофизиологическом оформлении, чувственном опыте и в конкретном обществе. Для этого нужна азбука чувственного визуального, музыкального и т. д. опыта. Невозможно прочесть литературное произведение, не зная азбуки, синтаксиса и морфологии. Тогда только может быть ясна и прочитана сама цель искусства: направить переизбыток чувств (чувственности физической) в русло великих истин Творения и Веры. Это дает возможность самим чувствам обрести полноту духовного стяжания. Если этого не происходит, то очевидна реляция, безотносительная великих смыслов созидания.

Таким образом, то, что именуется искусством, *расположено* на границе предметного, вещественного и идеального

мыслимого формы. Искусство и форма — это не вещи и произведения, а сама способность создавать вещи и понимать их внутренний духовный смысл. Художественный процесс как искусство связывает деяние и предметы, которые прямо или косвенно лежат в основе всех художественных форм всех формаций от палеолита до настоящего времени. Они составляют две морфологические линии — линию действия, «жеста»; и линию формообразования предмета и предметно-пространственной среды, которые могут, пересекаясь, предопределять все морфологические структуры, весь мир искусства, все формы художественного произведения — как уже выявленные и сложившиеся, так и те, которые выявить предстоит. Связующим элементом художественной реальности можно полагать текст независимо от его формы: устной или графической. Не искусство как «текст» или «знак» по Э. Кассиреру, а текст как «речевой» аналог исходной идеи. И в этом отношении должны проявиться свойства семиотического знания.

Тогда только содержание искусства (произведения) маркируется канонически (формационно). Форма искусства отвечает пластической системе, в ее стилистических законах. Содержание и форма отвечают сущности искусства (произведения) — характеру культовой модели конкретного времени. И тогда морфология искусства может быть прочитана в полноте своего происхождения, но только в том случае, если вписывается в законы семиотического существования.

Начиная с самих объектов почитания, а также работы со смыслами и пластикой их воплощения, обращенных к формированию средств визуализации, нахождению композиционной формы, выявлению размерности, ритма и структуры, *изобретению* средств технико-технологического решения, включению их в структуру ансамбля — все связано с генетикой культа как первопричиной духовного существования. Эта сторона обуславливает формационные признаки и типы художественной реальности, канон в искусстве, символизацию центральных истин времени родами, видами, жанрами искусства. В основе же процесса лежит природа священства и знакового назначения жертвенности как самого условия существования.

Список литературы

1. *Григорий Синаит св.* О безмолвии и молитве // Добролюбие: в 5 т. 2-е изд. Т. 5. М., 1900. Эл. доступ: <http://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_5/14> (дата обращения: 14.01.2016).
2. *Денисова И.М.* Мосты времен: космологические архетипы в традиционной культуре // Древнерусская космология / отв. ред. Г.С. Баранкова. СПб.: Алетейя, 2004. (Серия «Памятники древнерусской мысли. Исследования и тексты»).
3. *Забияко А.* Сакральное как категория феноменологии религии М. Элиаде // Религиоведение. 2002. № 3. Эл. доступ: <<http://eliade.upelsinka.com/cr3.htm>> (дата обращения: 14.01.2016).
4. *Каган М.С.* Морфология искусства. М., 1965. 308 с.
5. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 2: Мифологическое мышление. 1923—1929.
6. *Кошаев В.Б.* Опыт отношения к искусству. Онтология народного искусства. М., 2014. 180 с.
7. *Кураев В.И.* Содержание и форма. Эл. доступ: <<http://wiki.laser.ru/be/bse/001/008/104/107.htm>> (дата обращения: 14.01.2016).
8. *Лосский Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М., 1995.
9. Мифы народов мира. Т. 2. М., 1992.
10. Основные идеи философии Т. Гоббса // Роль, функции и специфика философии. Эл. доступ: <<http://filosof.historic.ru>> (дата обращения: 12.10.2015).
11. *Прп. Никифор Исихаст.* О трезвении и хранении сердца. Эл. доступ: <http://wccm.ru/groups_readings_28102012.html> (дата обращения: 14.01.2016).
12. *Прокофьев В.Н.* Художественная критика — история искусства — теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения // Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. М.: Сов. художник, 1985.
13. *Фёдорова В.И.* Сакральное и его понятийно-терминологический статус // Гуманитарный вектор. (Серия: «Педагогика, психология»). Вып. № 2/2011. С. 64—70.
14. *Четверикова О.Н., Крыжановский А.В.* Культура и религия Запада. Религиозные традиции Европы: от истоков до наших дней. М.: ОАО «Московские учебники и Картолитография», 2009.

Трансцендентальная эстетика Канта

Н.Н. Никитина

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. Статья посвящена трансцендентальной эстетике Канта. Автор анализирует понятия пространства и времени, метафизическое и трансцендентальное истолкование этих понятий Кантом.

Ключевые слова: пространство, время, познание, созерцание, чувственность, понятие, рассудок, ощущение, эмпирическое созерцание, чистая форма чувственности, чистое созерцание.

Nataliia Nikitina

Lomonosov Moscow State University

Transcendental aesthetics of Kant

Abstract. The article is devoted to Kant's transcendental aesthetics. The author examines the concepts of space and time of Kant, analyzes the metaphysical and transcendental explanation of those concepts.

Key words: space, time, knowledge, intuition, sensibility, conception, understanding, sensation, empirical intuition, pure form of sensibility, pure intuition.

Одной из центральных тем учения Канта является созерцание, его природа и роль в познании. Без созерцания, утверждал философ, невозможно никакое теоретическое познание, поскольку подлинное познание есть познание предмета, предмет же непосредственно дается только в созерцании.

Во «Введении» к «Критике чистого разума» Кант утверждает, что всякое познание есть *синтез чувственности и рассудка*. «Существуют два основных ствола человеческого познания, — пишет он, — вырастающие, быть может, из одного общего, но неизвестного нам корня, а именно *чувственность* и *рассудок*: посредством чувственности предметы нам *даются*, рассудком же они *мыслятся*» [123—124].

Логика размышлений мыслителя над важнейшим для него вопросом о том, как осуществляется этот синтез, определяет структуру «Критики чистого разума». Чувственности и рассудку Кант посвящает свое «Трансцендентальное учение о началах». Чувственное созерцание он рассматривает в «Трансцендентальной эстетике» — первой части «Начал». Первой, поясняет он, поскольку предмет сначала нам *дается в созерцании*, а потом мыслится. Процессу *мышления* посвящена вторая часть «Начал» — «Трансцендентальная логика». В первом ее отделе («Трансцендентальной аналитике») Кант рассматривает разум как *рассудок*. Во втором («Трансцендентальной диалектике») — как *разум* с точки зрения его способности производить понятия.

Предметом нашего рассмотрения в настоящей статье будет *трансцендентальная эстетика* Канта. Так он называет «науку о всех априорных принципах чувственности» [1, 128], знакомство с которой следует начать с содержания ее основных понятий.

Свое сочинение «Трансцендентальная эстетика» Кант начинает утверждением о том, что именно *в созерцании и только в созерцании* предмет нам дается *непосредственно*. «Каким бы образом и при помощи каких бы средств ни относилось познание к предметам, — пишет он, — во всяком случае, *созерцание* есть именно тот способ, каким познание непосредственно относится к ним и к которому как к средству стремится всякое мышление» [127].

Созерцание же, в свою очередь, имеет место лишь в том случае, если предмет нам *дается*, т. е. благодаря тому, что он «некоторым образом воздействует на нашу душу» [127]. Эту *восприимчивость*, т. е. нашу способность получать представления от воздействия на нас предметов внешней реальности, Кант называет *чувственностью*, результат — *чувственным созерцанием*. «Посредством чувственности предметы нам *даются*, и только она доставляет нам созерцания; *мыслятся* же предметы рассудком, и из рассудка возникают *понятия*» [127]. Всякое мышление, рассуждает Кант, прямо или косвенно должно иметь отношение к «созерцаниям, стало быть, у нас — к чувственности, потому что ни один предмет не может быть нам дан иным способом» [127]. Мысль эту Кант повторяет неоднократно.

Действие предмета на способность представления есть *ощущение*. «Созерцания, которые относятся к предмету посредством ощущения, называются *эмпирическими*. Неопределенный предмет эмпирического созерцания называется *явлением*» [127].

В явлении Кант выделяет материю и форму. *Материя* — это то, что соответствует ощущениям. *Форма* же явления — то, «благодаря чему многообразное в явлении может быть упорядочено определенным образом» [128]. Материя всех явлений дана нам только *a posteriori*. Форма же их «находится готовой в нашей душе *a priori* и потому может рассматриваться отдельно от всякого ощущения» [128].

С особенным вниманием Кант относится к определению того, что он называет «*чистой формой чувственности*», или «*чистым созерцанием*», что чрезвычайно важно для понимания его дальнейших рассуждений. *Чистыми* в трансцендентальном смысле Кант называет все представления, «в которых нет ничего, что принадлежит к ощущению» [128]. *Чистая форма чувственных созерцаний вообще* есть «форма, в которой созерцается при определенных отношениях все многообразное [содержание] явлений, она находится в душе *a priori*» [128].

Мы поймем, что такое *чистая форма чувственных созерцаний*, она же — *чистое созерцание*, если, следуя логике рассуждений Канта, сначала *изолируем чувственность*, иначе говоря, отделим от представления о теле все, что *мыслит о нем рассудок* посредством своих понятий (субстанцию, силу, делимость и т. п.). Так мы получим *эмпирическое созерцание*. Затем от эмпирического созерцания мы отделим все, что принадлежит к ощущению (непроницаемость, твердость, цвет и т. п.). В результате такого отделения от эмпирического созерцания у нас останутся только *протяжение и образ*.

Именно это, оставшееся от эмпирического созерцания, есть *чистое созерцание*, форма явлений вообще. Это чистое созерцание находится в душе *a priori* также и без действительного предмета чувств и ощущения, как чистая форма чувственности, единственное, по мысли Канта, что может быть дано нам чувственностью *a priori*.

В результате мы приходим к выводу, что «существуют две чистые формы чувственного созерцания как принципы априорного знания» [129] — *пространство и время*.

Науку обо всех априорных принципах чувственности Кант и называет *трансцендентальной эстетикой*.

Пространство

Душе нашей, согласно Канту, помимо иных ее свойств присущи *внешнее и внутреннее чувства*. Посредством *внешнего*

чувства мы представляем себе предметы, находящиеся вне нас, т. е. в пространстве, где определены их вид, величина и взаимоотношения. Посредством *внутреннего чувства* душа созерцает саму себя и свои состояния, хотя и не созерцает себя как объект. Созерцание внутреннего состояния души осуществляется только во *времени*. «Вне нас мы не можем созерцать время, точно так же, как не можем созерцать пространство внутри нас» [130].

Что же такое пространство и время? Присущи ли эти свойства вещам самим по себе, или они лишь определения и отношения, присущие исключительно нашему *способу созерцания* реальности? Вопрос этот, без сомнения, является центральным для теории познания Канта.

Пространство и время, ответит в конечном итоге Кант, не свойства самих вещей и не эмпирические понятия, извлекаемые из опыта. Пространство и время — это формы восприятия мира, принадлежащие только человеку и его сознанию, вне которого они не существуют. Сам внешний опыт возможен лишь благодаря наличию в нашем сознании этих чистых априорных форм созерцания. Этот вывод Канта, разрушавший привычные представления об объективности картины мира и утверждавший творческую активность сознания уже на этапе чувственного созерцания, был воистину революционным для его времени. Но чрезвычайный интерес представляет не только сам этот революционный вывод, но и то, как приходит к нему Кант, т. е. сама логика его рассуждений в «Трансцендентальной эстетике».

Кант дает *метафизическое и трансцендентальное истолкование пространства и времени*.

Под истолкованием он понимает «отчетливое (хотя и не подробное) представление о том, что принадлежит к понятию» [130].

Метафизическим он называет истолкование, которое «содержит то, благодаря чему понятие показывается как данное *a priori*» [130].

Трансцендентальное истолкование, по Канту, — это «объяснение понятия как принципа, из которого можно усмотреть возможность других априорных синтетических знаний» [131].

Давая *метафизическое истолкование* пространства, т. е. показывая его как данное *a priori*, Кант обращает внимание на четыре главных момента своего истолкования.

1. Пространство не является *эмпирическим понятием*, выводимым из внешнего опыта.

Для того, рассуждает он, чтобы мы могли относить те или иные ощущения к чему-то вне нас, т. е. к чему-то, находящемуся в другом месте пространства, а не в том, где мы находимся, представлять вещи находящимися вне, рядом друг с другом и в различных местах, представление о пространстве должно уже существовать. Оно не может быть поэтому заимствовано из опыта, напротив, «сам этот внешний опыт становится возможным прежде всего благодаря представлению о пространстве» [130].

2. «Пространство есть необходимое априорное представление, лежащее в основе всех внешних созерцаний» [130].

Нельзя представить себе отсутствие пространства, хотя легко представить себе отсутствие предметов в нем. Поэтому следует рассматривать его как условие возможности явлений, а не как их определения. Оно есть априорное представление, лежащее в основе всех явлений.

3. «Пространство не есть не дискурсивное, или, как говорят, общее, понятие об отношениях вещей вообще, а *чистое созерцание*» [131].

Можно представить себе, поясняет Кант, только одно-единственное пространство, и когда говорят о *пространствах*, то на самом деле представляют лишь его части. Пространство едино, и представления о различных пространствах основываются на его ограничениях. Отсюда следует, что «в основе всех понятий о пространстве лежит априорное (не эмпирическое) созерцание» [131]. «Точно так же все геометрические основоположения, например, что в треугольнике сумма двух сторон больше третьей стороны, всегда выводятся из созерцания, и притом *a priori*, с аподиктической достоверностью, а вовсе не из общих понятий о линии и треугольнике» [131].

4. «Пространство представляется как бесконечная *данная величина*» [131].

Логика рассуждений Канта такова. Всякое понятие вполне можно помыслить себе как представление, содержащееся во множестве других представлений в качестве их общего признака, которые таким образом будут *подчиняться* ему. Но нельзя помыслить понятия, содержащего в себе множество представлений. Но, как мы уже видели, пространство мыслится именно так — все части его сосуществуют одновременно.

«Стало быть, первоначальное представление о пространстве есть априорное *созерцание*, а не *понятие*» [131].

Под *трансцендентальным истолкованием понятия о пространстве* Кант понимает объяснение этого понятия «как принципа, из которого можно усмотреть возможность других

априорных синтетических знаний» [131]. Оно требует выполнения двух условий. *Во-первых*, такие знания действительно должны вытекать из данного понятия. *Во-вторых*, эти знания должны быть возможны «только при допущении некоторого данного способа объяснения этого понятия» [132].

Чтобы пояснить сказанное, Кант обращается к геометрии. Геометрия как наука определяет свойства синтетически и, тем не менее, *a priori*. Каким же должно быть представление о пространстве, задает вопрос Кант, чтобы такое знание о нем было возможно? Оно, прежде всего, должно быть *созерцанием*, а не понятием, поскольку из понятия нельзя вывести положения, выходящие за пределы самого понятия, тогда как в геометрии это возможно. Оно должно находиться «в нас *a priori*, значит до всякого восприятия предмета, следовательно, оно должно быть чистым, не эмпирическим созерцанием» [132]. Итак, заключает он, все геометрические положения являются аподиктическими и связаны с осознанием их необходимости, но они не могут исходить из опыта.

Каким же образом нам может быть присуще внешнее созерцание, которое «предшествует самим объектам и в котором понятие их может быть определено *a priori*?» [132].

Лишь таким образом, отвечает Кант, чтобы это созерцание находилось в самом субъекте как его способность «подвергаться воздействию объектов и таким образом получать *непосредственное представление о них*» [132]. Такое созерцание, следовательно, возможно как форма внешнего *чувства вообще*.

Лишь такое объяснение, по мнению Канта, делает понятной *возможность геометрии* как априорного синтетического знания.

Из вышеизложенного Кант делает следующие *выводы*:

а) пространство вовсе не является свойством каких-либо вещей в себе и их определением, не зависящим от субъективных условий созерцания;

б) пространство есть принадлежащая *субъекту* чистая форма созерцания всех явлений внешних чувств, т. е. «*субъективное условие* чувственности, при котором единственно и возможны для нас внешние созерцания» [133]. Само же это условие, при котором только и возможны для субъекта чувственные созерцания, есть способность субъекта подвергаться воздействию объектов, т. е. его *восприимчивость*, которую и называют *чувственностью*.

Способность же субъекта подвергаться воздействию внешних объектов, его восприимчивость, *необходимо пред-*

существует всякому созерцанию этих объектов. Следовательно, пространство, будучи формой всех явлений, предшествует в душе всем действительным восприятиям и дано *a priori*.

Из этого следует важнейший для трансцендентальной эстетики Канта вывод. Говорить о пространстве, протяженности и т. п. можно только *с точки зрения человека*. Если бы не наша восприимчивость, т. е. способность подвергаться воздействию предметов, то «представление о пространстве не означало бы ровно ничего» [133]. Это представление можно приписывать вещам «лишь в том случае, если они нам являются, т. е. если они — предметы нашей чувственности» [133]. Постоянная форма этой восприимчивости, или чувственности, «есть необходимое условие всех отношений, в которых предметы созерцаются как находящиеся вне нас; эта форма, если отвлечься от этих предметов, есть чистое созерцание, называемое пространством» [133].

Восприимчивость, как ясно из вышесказанного, есть условие чувственного созерцания вещей как они нам являются (как явлений), а не как вещей самих по себе. В таком случае мы имеем право сказать, что пространство охватывает все вещи как они являются нам (как явления), но не имеем право утверждать, что оно охватывает и вещи сами по себе, безотносительно к нашему сознанию.

Иначе говоря, предпринятое Кантом *истолкование пространства*, по словам самого Канта, показывает нам *реальность*, т. е. объективную значимость, пространства в отношении всех предметов, встречающихся нам вне нас, но в то же время *идеальность* пространства в отношении вещей, если они рассматриваются сами по себе, т. е. безотносительно к свойствам нашей чувственности. Таким образом мы сохраняем *эмпирическую реальность* пространства, хотя признаем и *трансцендентальную идеальность* его. Мы признаем, что «пространство есть ничто, как только мы отбрасываем условия возможности всякого опыта и принимаем его за нечто, лежащее в основе вещей в себе» [134].

Трансцендентальное понятие явлений в пространстве, считает Кант, «есть критическое напоминание о том, что вообще ничто созерцаемое в пространстве не есть вещь в себе и что пространство не есть форма вещей, свойственная им самим по себе, а что предметы сами по себе отнюдь не известны нам, и те предметы, которые мы называем внешними, суть только представления нашей чувственности, формой которых служит пространство, а истинный коррелят их, т. е. вещь в себе, этим путем вовсе не познается и не может быть познана, да, впрочем, в опыте вопрос об этом никогда и не возникает» [135].

Время

В своем *метафизическом и трансцендентальном* истолковании понятия времени Кант следует той же логике, что и в рассуждениях о пространстве.

Метафизическое истолкование понятия времени.

Время, так же как и пространство, не есть эмпирическое понятие, выводимое из опыта. Одновременность и последовательность даже не воспринимались бы, если бы в основе опыта не лежало априорное представление о времени.

Время есть необходимое представление, лежащее в основе *всех созерцаний*. Когда мы имеем дело с явлениями вообще, мы не можем устранить время, тогда как явления можно отделить от времени. Следовательно, время дано *a priori*. Время — действительность всех явлений. «Все явления могут исчезнуть, само же время (как общее условие их возможности) устранить нельзя» [136].

На априорной необходимости основывается возможность аподиктических основоположений об отношениях времени или аксиом о времени вообще.

В дальнейших рассуждениях о времени Кант сравнивает время и пространство. Время имеет только одно измерение. Различные времена существуют не вместе, а последовательно. Различные пространства — одновременно. Эти положения не могут быть извлечены из опыта, они имеют значение правил, «по которым вообще возможен опыт; они наставляют нас до опыта, а не на основании опыта» [136].

1. *Время* не дискурсивное понятие, а *чистая форма чувственного созерцания*. Различные времена — части одного и того же времени. Представление, которое может быть дано лишь одним предметом, есть *созерцание*. Положение о том, что различные времена не могут существовать вместе, нельзя вывести из какого-либо общего понятия. Это положение синтетическое и непосредственно содержится в созерцании времени и в представлении о нем.

Бесконечность времени означает, что всякая его определенная величина возможна только путем ограничений одного лежащего в основе времени. Первоначальное понятие о времени должно быть дано как неограниченное. Но если части предмета и всякую величину его можно представить лишь путем ограничения, то представление в целом не может быть дано через понятия. В основе понятий должно лежать непосредственное созерцание.

Трансцендентальное истолкование понятия времени.

Если бы представление о времени не было априорным, не были бы возможны представления об изменении и движении.

Согласно Канту, «понятие изменения и вместе с ним понятие движения как перемены места возможны только через представление о времени и в представлении о времени: если бы это представление не было априорным (внутренним) созерцанием, то никакое понятие не могло бы уяснить возможность изменения, т. е. соединения противоречаще-противоположных предикатов в одном и том же объекте (например, бытия и небытия одной и той же вещи в одном и том же месте). Только во времени, а именно *друг после друга*, два противоречаще-противоположных определения могут быть в одной и той же вещи. Таким образом, наше понятие времени объясняет возможность всех тех априорных синтетических знаний, которые излагает общее учение о движении, а оно довольно плодотворно» [137].

Из изложенного выше Кант делает в ы в о д ы, подобные выводам из его рассуждений о пространстве:

а) время не есть нечто, существующее само по себе, и не есть объективное определение вещей, независимое от субъективных условий их созерцания. В первом случае оно могло бы существовать и без самого предмета. Во втором — будучи определением самих вещей, оно не могло бы предсуществовать предметам как их условие, познаваться *a priori* и быть созерцаемым *a priori* посредством синтетических положений. Напротив, априорное знание и созерцание вполне возможны, если *время* «есть не что иное, как *субъективное условие*, при котором единственно имеют место в нас созерцания. В таком случае эту форму внутреннего созерцания можно представить раньше предметов, стало быть, *a priori*» [137].

б) время, согласно Канту, есть не что иное, как *форма внутреннего чувства*, т. е. *созерцания* нашего внутреннего состояния и нас самих через наше внутреннее состояние. Время не может быть определением внешних явлений, оно определяет отношение представлений в нашем внутреннем состоянии.

Это внутреннее состояние не имеет никакого внешнего вида. Пытаясь устранить этот недостаток, мы, отмечает Кант, прибегаем к аналогии и представляем временную последовательность как бесконечно продолжающуюся линию, в которой многообразие выстраивается в ряд, имеющий лишь одно измерение. Ко всем свойствам времени мы заключаем от

свойств этой линии, хотя части линии существуют одновременно (сосуществуют), тогда как части времени существуют друг за другом. «Представление о времени само есть созерцание, так как все его отношения можно выразить посредством внешнего созерцания» [138].

в) если пространство, как априорная чистая форма всякого внешнего созерцания, ограничено лишь внешними явлениями, *время* есть *априорное формальное условие всех явлений вообще*, утверждает Кант. Почему? Дело в том, что все представления, даже если они имеют своим предметом внешние вещи, являются определениями нашей души и принадлежат, прежде всего, к нашему внутреннему состоянию, которое подчинено формальному условию внутреннего созерцания, а именно — времени. Время, следовательно, есть априорное условие всех явлений вообще: оно есть непосредственное условие внутренних явлений (нашей души) и тем самым *косвенно* — условие внешних явлений. «Если я могу сказать *a priori*, что все внешние явления находятся в пространстве, — поясняет Кант, — и *a priori* определены согласно отношениям пространства, то, опираясь на принцип внутреннего чувства, я могу сказать в совершенно общей форме, что все явления вообще, т. е. все предметы чувств, существуют во времени и необходимо находятся в отношениях времени» [138].

Если же мы отвлечемся от того, как мы внутренне созерцаем самих себя и посредством этого созерцания охватываем представлением также все внешние созерцания, и возьмем предметы не с той точки зрения, как мы их созерцаем, а как они могут существовать сами по себе, вне нашего созерцания, то время есть ничто. Оно *объективно* только в отношении явлений, поскольку именно явления есть те самые вещи, которые мы принимаем за *предметы наших чувств*. Но оно *не объективно*, если мы отвлечемся от чувственной природы нашего созерцания, от свойственного нам способа представления, и будем говорить о *вещах вообще*, т. е. существующих вне нашего восприятия. Итак, время есть лишь субъективное условие нашего созерцания, которое всегда имеет чувственный характер. Само по себе, вне субъекта, время есть ничто. Тем не менее в отношении всех *явлений*, стало быть в отношении всех вещей, которые могут встретиться нам в опыте, «оно необходимым образом объективно» [139].

Мы не можем сказать «все вещи находятся во времени», поскольку в понятии *вещи вообще* мы отвлекаемся от всех видов ее созерцания. Между тем созерцание и есть то *необ-*

ходимое условие, при котором время входит в представления о предметах. Если же это условие присоединено к понятию вещи, мы вполне можем сказать, что «все вещи как явления (как предметы чувственного созерцания) находятся во времени», и это основоположение будет обладать «объективной истинностью и априорной всеобщностью» [139].

Итак, делает вывод Кант, «наши утверждения показывают *эмпирическую реальность* времени, т. е. объективную значимость его для всех предметов, которые когда-либо могут быть даны нашим чувствам» [139]. Поскольку же наше созерцание всегда чувственно, любой предмет, данный в опыте, неизбежно подчинен условию времени. Напротив, мы отказываем времени в той абсолютной реальности, которую мы приписали бы ему, будь оно присуще вещам самим по себе, ибо они не могут быть нам даны посредством чувств. В этом состоит *трансцендентальная идеальность* времени, согласно которой время, «если отвлечься от субъективных условий чувственного созерцания, ровно ничего не означает и не может быть причислено к предметам самим по себе (безотносительно к нашему созерцанию) ни как субстанция, ни как свойство» [139—140]. Эту идеальность, предупреждает Кант, нельзя приравнивать к обману чувств, при котором мы приписываем самому явлению объективную реальность. Но это исключено, если не рассматривать сам предмет только лишь как явление.

К своей концепции пространства и времени Кант дает важные **Пояснения**, отвечая тем самым и на возражения против его теории. Возражения, вполне естественные, с его точки зрения, для читателя, не искушенного в философии. Пояснения эти чрезвычайно ценны для того, кто стремится разобраться в учении Канта о познании в целом, поскольку содержащиеся в них рассуждения лежат в самом основании этого учения.

Действительно, утверждать эмпирическую реальность времени и пространства и в то же время их трансцендентальную идеальность, значит утверждать, что ни пространство, ни время не принадлежат к свойствам реальности самой по себе (существующей вне нашего сознания), а есть лишь формы нашего субъективного восприятия (созерцания) ее. Приняв эту точку зрения, следует считать *эмпирической реальностью* времени и пространства их объективную значимость для всех предметов, которые могут быть даны нашим чувствам, иными словами, — для явлений. Тогда утверждение «все вещи как предметы чувственного созерцания (как явления) находятся

во времени и пространстве» будет обладать объективной значимостью и априорной всеобщностью. *Трансцендентальная идеальность* времени и пространства в этом случае понимается как отрицание их абсолютной и трансцендентальной реальности и как утверждение, что вне субъективных условий восприятия они ничего не означают, поскольку не могут быть причислены к свойствам самих вещей. Такого рода рассуждения не только во времена Канта, но и сегодня, почти триста лет спустя, вполне возможны и нередки, поскольку непривычны и малопонятны для широкой публики.

Суть одного из возражений современников, на которое отвечает Кант, такова: «изменения действительны, следовательно, время тоже действительно». Время, отвечает Кант, на самом деле есть нечто *действительное*, а именно — оно «действительная форма внутреннего созерцания... и имеет субъективную реальность в отношении внутреннего опыта... я действительно имею представление о времени и о своих определениях в нем» [140]. Но время *действительно*, считает он, не как объект, а как «способ представлять меня самого как объект» [140]. Если же кто-нибудь мог бы созерцать меня вне условий чувственности, то те определения, которые ранее представлялись нам как изменения, дали бы такое знание обо мне, в котором вообще не было бы представлений ни о времени, ни об изменениях. Время «присуще не самим предметам, а только субъекту, который их созерцает» [141].

Всякое наше созерцание, неоднократно повторяет он, есть только представление о явлении. Вещи сами по себе и их отношения не таковы, какими мы их созерцаем. Если устранить наш субъект, то все свойства объектов и их отношения в пространстве и времени исчезнут, как исчезнут сами пространство и время, поскольку «как явления они могут существовать только в нас, а не в себе».

Превосходным подтверждением теории идеальности всех объектов внешних чувств, взятых только как явления, а следовательно, и идеальности внешнего и внутреннего чувства, по мнению Канта, является то, что всякое наше созерцание содержит только *форму*, т. е. отношения вещей, но не «то, что действует в самих вещах» [149]. Вещь же в себе не познается из одних только отношений. Дело в том, что вещь дается нам в созерцании лишь потому, что она воздействует на нас. Следовательно, внешнее чувство дает нам представление только об отношениях предметов к субъекту, но не о том, что присуще объекту самому по себе. То же можно сказать о *вну-*

трением чувстве. Все, что представляется посредством внутреннего чувства, есть также явление. Таким образом, мы либо не допускаем внутреннего чувства, либо допускаем, «тогда субъект, служащий предметом его, должен быть представляем посредством его только как явление, а не так, как он судил бы сам о себе, если бы его созерцание было лишь самодеятельностью, т. е. если бы оно было интеллектуальным» [150].

Наконец, замечает Кант, если бы и время, и пространство были формами самих вещей и обладали самостоятельной реальностью, они неизбежно были бы присущи самому Богу, в то время как теология неустанно заботится о том, «чтобы устранить условия времени и пространства из всякого созерцания Его» [152].

Однако, считает Кант, достоверность опытного знания вполне обеспечивается такого рода реальностью пространства и времени. Мы уверены в опытном знании «совершенно одинаково — независимо от того, присущи ли эти формы вещам самим по себе или необходимым образом только нашему созерцанию этих вещей» [142].

Пространство и время как чистые формы созерцания — два априорных источника синтетических знаний. Пример тому — чистая математика. Но эти источники априорного знания определяют и его границы. «Только явления суть сфера приложения понятий пространства и времени, и за их пределами невозможно объективное применение указанных понятий» [142].

Формы эти относятся не к вещам самим по себе («вещам в себе»), а лишь к явлениям. Да, они не отражают, а скорее творят картину мира — предмет исследования для науки. Но, ограничивая горизонты познания, они являются в то же время фундаментом его истинности и бесконечного развития в рамках опыта. Так, пространство как чистая форма созерцания есть источник всеобщности и необходимости выводов математики, т. е. истинности ее как науки. Время — фундамент истинности естествознания как науки.

Завершая свою трансцендентальную эстетику, Кант делает общий вывод. Определение чистых априорных созерцаний — *пространства и времени* — явилось, считает он, серьезным шагом к решению общей задачи всей трансцендентальной философии и ответу на вопрос: *как возможны априорные синтетические положения?*

Если мы хотим в априорном суждении выйти за пределы данного понятия, утверждает философ, именно в этих апри-

орных формах созерцания «мы находим то, что может быть *a priori* обнаружено не в понятии, а в соответствующем ему созерцании и может быть синтетически связано с понятием. Но именно поэтому такие суждения никогда не выходят за пределы предметов чувств и сохраняют свою силу только для объектов возможного опыта» [153].

Итак, мы рассмотрели учение Канта о пространстве и времени как чистых априорных формах чувственного созерцания, представляющих собой те необходимые условия, единственно при которых предмет нам дается. Кант дал этим формам трансцендентальное истолкование, определив, что источником их происхождения является человеческое сознание.

Анализ «Трансцендентальной эстетики» Канта дает прекрасную возможность понять, что такое великий переворот, совершенный Кантом в философии, и что такое его трансцендентальный метод. Поставив в центр философского исследования не объект, как это было в предшествующей философии, а субъект, а именно — сам *процесс познания*, Кант в «Трансцендентальной эстетике» показал, что сознание человека изначально активно, и уже на уровне чувственного созерцания оно конструирует картину мира, которую мы называем объективной. Именно она является предметом рассмотрения науки. Деятельность эту осуществляет рассудок, ее Кант рассматривает в «Трансцендентальной логике».

Список литературы

Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Соч. соч. в шести томах. Т. 3. М.: Мысль, 1964.

Выставки русских художников в Риме

Е.В. Яйленко

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье исследуется история и состав выставок, организованных пенсионерами петербургской Академии Художеств в Риме.

Ключевые слова: выставка, Академия Художеств, Рим, А.А. Иванов, пенсионеры.

Eugeny Yailenko

Lomonosov Moscow State University

The Exhibitions of Russian Painters in Rome

Abstract: The article deals with the practice of exhibitions, held by the Russian pensioners of Academy of Art in Rome.

Key words: exhibition, Academy of Arts, Rome, Alexander Ivanov, pensioners.

Служившие в качестве одной из форм отчетности наряду с посылкой произведений в Академию и составлением рапортов, выставки законченных картин, скульптур и архитектурных рисунков представляли типичное явление для интернациональной художественной среды Рима, где регулярно устраивались экспозиции пенсионеров разных наций. Иногда их проведение совпадало с прибытием важных гостей, как было с организованной в апреле 1819 года по случаю приезда австрийского императора выставкой произведений 65 германских художников в большом зале *palazzo Caffarelli*, где экспонировалась 181 работа. К тому времени выставочная история Рима насчитывала уже не одно столетие, своими истоками восходя к эпохе Чинквеченто, когда получила распространение практика показа произведений искусства в частных художественных мастерских и в помещениях церквей. Важной вехой стал 1607 год, когда оказались доступными для публики залы Академии святого Луки, где с 1621 года также регулярно

устраивались показы новых произведений, хотя существовали и другие возможности заявить о себе путем демонстрации собственных работ, например в Пантеоне, где ежегодно проводила выставки «Конгрегация виртуозов», *Congregazione dei virtuosi*. Естественно, что роль главного организующего фактора в таких проектах принадлежала итальянцам, справедливо рассматривавшим публичные экспозиции как главное средство коммерческой борьбы против конкурентов к вящему негодованию пенсионеров. Поэтому им не оставалось ничего иного, как в виде альтернативы устраивать индивидуальный показ законченных произведений в здании Пантеона, где в 1805 году экспонировалось напумевшее тогда «Жертвоприношение Ноя» Готтлиба Шика (1804, Штутгарт, Государственная картинная галерея), или в мастерских, как поступил, напомним, Давид, в 1785 году продемонстрировавший римской публике «Клятву Горациев».

С целью улучшения ситуации папским правительством было предпринято возведение открытого в апреле 1827 года специального здания для проведения выставок на *piazza del Popolo*, которое, хотя и не вполне оправдав связывавшиеся с ним ожидания, со временем превратилось в одну из главных экспозиционных площадок в Риме, где иногда появлялись работы русских пенсионеров. Другую возможность заявить о себе представляло участие в выставках на Капитолии. На одной из них, организованной французской администрацией еще в 1809 году в рамках предпринятых ею инициатив по активизации культурной жизни Рима и его превращению во вторую столицу империи, можно было видеть ландшафты Ф. Матвеева, входившего в состав организационного комитета. Признание участия в интернациональных выставках в качестве важнейшего показателя степени творческой активности при сравнительном рассмотрении достижений пенсионеров разных лет определенно свидетельствует в пользу поколения 20-х — середины 30-х годов, настойчиво стремившегося к самоутверждению на фоне иностранных коллег, с которыми выпускники петербургской Академии конкурировали за зрительское внимание на выставочных площадках Рима. Об энергичной деятельности Кипренского в этой сфере нет необходимости упоминать, но схожим образом вели себя и Басин, не раз, и с успехом, экспонировавший собственные картины, и Бруни. Весьма заметным было присутствие русских на римской выставке 1836 года, где всеобщее одобрение снискали работы Кипренского, ивановское «Явление Христа Марии

Магдалине», пейзажи Лебедева и перспективный вид Никитина [1, 96]. Однако вскоре ситуация изменилась. Спустя всего несколько лет, в начале 40-х годов, туристу из России бросилось в глаза отсутствие имен соотечественников среди остальных участников экспозиции на *piazza del Popolo* [2, 88].

Несмотря на спорадическое участие в интернациональных экспозициях, деятельность русских пенсионеров отныне в основном проходила в тишине мастерских, знаменуя их все более отчетливо обозначавшееся отстранение от сферы социальной активности, лишь отчасти компенсировавшееся практикой организации закрытых для постороннего участия выставок, организовывавшихся по случаю прибытия высоких гостей, как правило, в помещении русского посольства. Первым опытом такого мероприятия должна была стать выставка по случаю ожидавшегося в октябре 1822 года приезда в Рим Александра I, о чем сохранилось упоминание в переписке Сильвестра Щедрина: «К приезду его предполагали сделать экспозицию, которая должна быть составленною из работ русских художников; по сему случаю я приготовил картину, вид Колизея» [3, 176]. Однако визит по политическим соображениям был отменен, и замысел выставки, которой едва ли было суждено оказаться обширной в силу незначительной численности пенсионерского контингента, не осуществился.

Иначе обстояло дело в 1837 году, когда в Рим прибыл великий князь Михаил Павлович, и по случаю его появления была устроена временная экспозиция, о составе которой позволяет судить ее краткое описание в статье из «Художественной газеты» (1837. Апрель. № 7—8). По ее сведениям, пенсионерами было выставлено до 50 картин, не считая акварелей и архитектурных рисунков [4, 132—134]. В приведенном списке работ упомянуто тридцать четыре наименования живописных произведений, чьи сюжеты показывают следующую картину распределения жанровой тематики. В наиболее значительном количестве были представлены копии (12 картин, включая одну мозаику с «Преображения» Рафаэля), за которыми шли работы бытового (8 картин) и пейзажного (4 произведения) жанров, а также портреты (6 работ). Кроме того, были выставлены три исторических композиции (по одному произведению на собственно исторический, мифологический и евангельский сюжеты), а также одна анималистическая сцена. Интересно сравнить такое положение дел с ситуацией на академических выставках, предварительно вынеся за скобки состав копийных работ, чье появление было целиком обу-

словлено местными особенностями благодаря энергичной деятельности по выполнению воспроизведений с «лучших картин» итальянской школы. Если в качестве примера взять большую выставку 1836 года, то здесь из 580 работ в количественном отношении преобладающее место занимал портрет (105 номеров), составляя примерно одну пятую от общего числа. В Риме данное соотношение равнялось приблизительно одной восьмой, и это при условии особенного спроса как раз на портретные работы в среде путешествующих по Италии туристов. Произведения исторической живописи и бытового жанра были представлены в Академии 32 и 29 композициями (соответственно 5,5 и 5 процентов от общего числа), т. е. примерно поровну, что выразительно оттеняет диспропорцию между ними на римской выставке, где соотношение выглядело совсем иначе с очевидным перевесом в пользу жанра. Доминирование бытовой тематики в ее жанровой разновидности итальянских и восточных сцен было обусловлено высоким спросом на нее на художественном рынке, с законами которого отечественным пенсионерам приходилось считаться в гораздо большей мере, чем их петербургским коллегам. Неоднороден был и состав участников выставки, в которой наряду с русскими академиками приняли участие польские пенсионеры (Я. Суходольский, К. Каневский).

Достаточно подробно был зафиксирован состав другой экспозиции, открывшейся 5 января 1839 года в римской мастерской Бруни по случаю визита наследника Александра Николаевича и включавшей 39 номеров разнообразных произведений. Согласно копии с рукописи В. Макарова «Журнал путешествия за границу 1838 г. и некоторые гатчинские вещи» (Отдел Рукописей ГТГ, фонд 31, ед. хр. 2371. Л. 6—8), среди них были «Альбом различных видов и сочинений» академического пенсионера Н. Никитина, архитектурные рисунки с изображениями руин и интерьеров римских зданий («Внутренний вид придела в церкви Санта Мария дель Пополо» А. Никитина и акварель с изображением придела той же церкви работы Н. Ефимова), проекты реставрации классических зданий. Скульптура была представлена эскизом «Ян Усмарь, останавливающий быка» Николая Пименова, также показавшего два живописных этюда с натуры. Что касается других произведений живописи (29 номеров), то здесь главное место занимали копии (10 копий) и жанровые сцены (11 работ, включая 5 композиций М. Скотти), заметно преобладавшие над пейзажами (3 картины), портретами и историческими картинами

(по 2 работы). В целом количество участников экспозиции было относительно невелико, составив всего 14 человек (из примерно тридцати находившихся в Риме русских пенсионеров), а среди представленных ими работ не было ни одной, по уровню художественного качества сопоставимой с портретами Кипренского или «Аполлоном» Иванова на выставке 1837 года. Обилие жанровых сцен внятно свидетельствовало о характере развития их интересов, смещавшихся из области исторической живописи в более доходную сферу «картин из домашнего быта», предвосхищая ситуацию на академических выставках середины 50-х годов, когда критика станет настойчиво отмечать снижение престижа исчерпавшего возможности «исторического рода живописи». Между тем впервые эта тенденция заявила о себе как раз там, где помыслы художника, казалось бы, должны были устремляться в совершенно иную сторону, сопряченную сферой «вечных ценностей» классического искусства, обладающего незыблемой иерархией жанров с исторической картиной во главе. Но для Рима второй трети века с его художественным рынком и интенсивной творческой жизнью, характеризовавшейся множественностью поисков, отнюдь не ограничивавшихся сферой исторических сюжетов, подобная ситуация уже выглядела анахронизмом, чем воспользовались пенсионеры в условиях относительной независимости от принятых в петербургской Академии норм выбора изобразительной тематики.

Схожую картину распределения их художественных интересов, все более склонявшихся в сторону бытового жанра, портрета и пейзажа, рисуют относящиеся к эпохе первой половины 40-х годов рапорты пенсионеров в Дирекцию о проделанной работе, ныне хранящиеся в Архиве внешней политики Российской империи (фонд 190. Опись 525. Ед. хр. 586. Часть 2. Л. 160—160 об). Ее первая глава, Кривцов, в «Отчете» за 1840 год поставил вопрос о необходимости найма специального помещения для устройства выставок, хотя этот проект, поначалу отклоненный «по неимению ныне свободных сумм», получил практическое осуществление только при его преемнике. Согласно высочайшему указу, изданному 16 апреля 1843 года, повелевалось отпускать из средств кабинета его величества «на устройство в Риме ежегодно выставок произведений пребывающих там русских художников» по 450 римских скуд (ед. хр. 5866 часть 2. Л. 49). В октябре 1845 года Иванов сообщал Чижову: «Думают, что Киль ищет устроить академию (по-видимому, имеется в виду учреждение подобия

Французской Академии в Риме. — Е. Я.): на его квартире уже отведен зал для ежегодной выставки русских художников» [5, 197]. Однако экспозиция, второпях организованная в связи с приездом в Рим императора в декабре того же года, должна была разместиться не в здании Дирекции, но в специально арендованном по такому важному случаю помещении знаменитого *palazzo Farnese*. Проживавшие в Риме пенсионеры получили официальное извещение за подписью Киль о доставке туда живописных произведений, состав которых позволяет уточнить «Список числу и обозначению произведений русских художников для выставки в *palazzo della Farnesina*», также хранящийся в Архиве внешней политики (ед. хр. 5866 часть 2. Л. 541—542). Среди упоминаемых в нем работ — картины, эскизы и рисунки Раева, Федорова, Ломтева, Щурупова, Мокрицкого, Виганда, Сасского, Кольберга, Фрикке и Моллера. Историческая живопись занимала здесь еще более скромное место, чем прежде, вдобавок, оказавшись представленной именами далеко не из первого ряда («Нахождение Моисея» Виганда). Теперь она окончательно уступила позиции пейзажу (римские виды Раева и Солнцева, «Вид города Бари» Раева, «Этюд грота Палаццооло» Солнцева, «Пейзаж, изображающий местность между Аричча и Дженсано» Мокрицкого) и бытовому жанру в его традиционном «костюмном» варианте («Римские пастухи» Раева, «Женщина в костюме Альбано» Мокрицкого, «Неаполитанский бродяга» Кольберга). Также обращало на себя внимание значительное количество копий (работы Федорова, Ломтева), тогда как сравнительно небольшое число портретных композиций, скорее всего, объясняется отсутствием в «Списке» имени издавна и с большим коммерческим успехом подвизывавшегося в этой сфере Пимена Орлова.

Невысокий в отношении художественного качества уровень выставки был очевидным даже для ее организаторов, посчитавших нужным в целях самооправдания прибегнуть к наивной уловке, попытавшись представить ее императору не в качестве собственно экспозиции, но — как бы в виде «студии» художника, где завершённые работы соседствуют с едва только начатыми произведениями. (Впрочем, подобное положение дел отчасти объяснялось еще и тем, что большинство работ были заблаговременно отправлены на академическую выставку, из-за чего многим оказалось просто нечего предложить венценосному вниманию.) Ее провал мог быть тем более очевидным для стороннего наблюдателя, хотя бы в сравнении с академическими экспозициями 40-х годов, например

1849 года, где демонстрировались жанры Федотова, несоизмеримо превосходившие скромные образчики пенсионерских усилий, тем самым косвенно содействуя распространению мнения о бесполезности практики заграничных стажировок.

Список литературы

1. Выставки русских произведений в 1836 году // Художественная газета. 1836. Октябрь. № 6. С. 90—98.
2. Бехтеев А. Рассказ об Италии. М., 1846.
3. Щедрин С. Ф. Письма из Италии. М., 1936.
4. Русская выставка художественных произведений в Риме // Художественная газета. 1837. Апрель. № 7 и 8. С. 132—134.
5. Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка. 1806—1858 / сост. М. П. Боткин. СПб., 1880.

«Послы» Ганса Гольбейна Младшего, или О чем молчат картины

А. Ю. Королёва

Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Аннотация. В статье рассматривается скрытый от современного зрителя смысл картины немецкого художника XVI века Ганса Гольбейна Младшего, демонстрируется, как предметный мир традиционного гуманистического портрета может поведать не только историю частной жизни, но и приоткрыть завесу тайны всемирной истории.

Ключевые слова: Ганс Гольбейн Младший, «Послы», Генрих VIII, «ванитас», анаморф, астрономические приборы, религиозная реформация.

Anastasia Koroleva

Russian academy of painting, sculpture and architecture

«Ambassadors» of Hans Holbein the Youngest, or About what painture keep silence

Abstract: The article deals with secret since of the picture «Ambassadors» of the german painter of XVII centure Hans Holbein the Youngest and presents, how the objects in the traditional gumanistic portrait can tell the story of private life, but also uncover the secret of world history.

Key words: Hans Holbein the Youngest, ambassadors, Henrich VIII, vanitas, anamorph, astronomical instruments, Reformation.

За последние несколько десятилетий литература постмодернизма сформировала совершенно новый жанр «авантюрного» романа, изобилующего отсылками к историко-художественным реалиям прошлого и артефактам классического искусства, тонкие нити взаимосвязей между которыми предлагают писателю изысканно закрутить клубок сюжета, а от читателя требуют определенного бэкграунда. Их художественное качество разнообразно и потому способно

удовлетворить запросам почти любого уровня, начиная с поклонников интеллектуальной игры Умберто Эко, любителей изысканных историй Артуро Переса-Риветры, мистики Дины Рубиной и, конечно же, экшена Дена Брауна. Все чаще к искусствоведам бывает обращен вопрос: «А правда ли, что в этой картине (фреске, росписи и т. д.) художник изобразил *то-то* и *то-то*?» Действительно ли за видимым образом в произведении искусства скрывается нечто большее? И да, и нет. Если не принимать во внимание изыски постмодернистского цитирования, то очевидно, что чем ближе к нам рассматриваемое произведение хронологически, тем в целом оно нам понятнее. На наш взгляд, интереснее было бы узнать, насколько понятны современникам были те произведения, которые требуют интерпретации сегодня в иных исторических реалиях. Наиболее показательна в этом отношении знаменитая картина немецкого художника Ганса Гольбейна Младшего «с черепом». А где же череп? Но обо всем по порядку. Картина написана Гольбейном в начале второго периода его пребывания в Англии, куда он уехал из Базеля, спасаясь от религиозных войн и иконоборческих погромов.

Итак, посмотрим на картину 1533 года «Послы». Что же видит на полотне сегодняшний зритель? Двое богато одетых мужчин изображены по обеим сторонам стола, довольно плотно заполненного атрибутами искусств и науки, по-видимому, отражающих род занятий или характер интересов портретируемых, представленных в интерьере богато украшенной залы. Для начала зададимся вопросом, кто они и о чем молчат окружающие их предметы.

Сравнение с карандашным портретом авторства великого французского портретиста начала XVI века Жана Клуэ из музея Конде (1533, Шантийи, Франция) позволило отождествить одного из героев картины, расположенного слева от зрителя, с неким Жаном де Дентевиллем, благодаря подписи на обратной стороне рисунка. Жан де Дентевиль принадлежал старому дворянскому роду Франции, ведущему свою историю от начала XIV века. Его дед Клод де Дентевиль служил бургундскому герцогу Карлу Смелому и, разделив судьбу своего господина, погиб в 1477 году в битве при Нанси. Так, его сыну и отцу нашего героя пришлось приложить немало усилий, чтобы завоевать позиции при французском дворе, и в итоге он сумел занять должность первого метрдотеля дофина Франсуа. Его четвертый сын Жак, родившийся в 1504 году, волею судеб оказался при дворе, и с 1521 по 1524 годы

занимал должность виночерпия наследника французского короля, с которым он был тесно связан и в дальнейшем. Уже в конце 1520-х годов он получил от отца передаваемую в наследство должность бальи (управляющего, своего рода главы административной и судебной власти в округе) Труа, а в 1531-м после смерти отца титул сеньора Полиси, заняв примерно в то же время его место в качестве члена ордена св. Михаила, о чем свидетельствует медальон на шее главного героя картины. Уже сама принадлежность к этому первому во Франции рыцарскому ордену, учрежденному в 1469 году Людовиком XI (кстати, в качестве «ордена соперника» ордену Золотого руна, учрежденному бургундским герцогом Филиппом Добрым, на стороне последнего которого против французского короля еще полвека назад воевал дед нашего юного аристократа) была свидетельством высокого положения при дворе.



Рис. 1. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Послы» (1533)

Не менее достойным человеком является и второй герой картины. Это Жорж де Сельв, епископ Лавуа, получивший, к слову, свое епископство в 1526 году в возрасте 17 лет, т. е. за 8 лет до наступления того возраста, в котором, согласно церковным правилам, могла быть получена кафедра, насколько сильно король был заинтересован в его знаниях и дипломатических способностях. Его роль при дворе до конца не ясна, однако, очевидно, в его обязанности входило исполнение разнообразных дипломатических миссий и поручений французского короля при дворе императора Священной Римской Империи, папы Римского и венецианского дожа. Было ли его присутствие в Лондоне в 1533 году обусловлено государственными делами или же было результатом частного визита, нанесенного проездом во время возвращения во Францию, мы сегодня не знаем.

Что же связывает этих двух государственных мужей, по слову «короткого (светского)» и «длинного (духовного) платья»? Не только происхождение и возраст: одному из них на картине 29, а другому 25 лет, о чем доподлинно сообщают нам надписи «ÆT. SVÆ 29» на кинжале в правой руке де Дентевилля и «ÆTIS SVÆ 25» на обресе книге, на которой покоится рука де Сельва. Их атрибуты — кинжал и книга — символы жизни деятельной и созерцательной, в свою очередь подчеркивают и их характеры и род занятий. Они знакомы с детства, оба получили хорошее образование, став в числе первых слушателями «Королевского коллежа» (известного сегодня как «Коллеж де Франс»). Коллеж был открыт Франциском I в 1530 году, и к его основанию непосредственное отношение имели отцы наших героев, оказавшие некогда услугу королю, за которую взяли с него обещание открыть новое светское учебное заведение, в основании которого лежало бы изучение «семи свободных искусств (грамматика, логика, риторика, арифметика, геометрия, астрономия, музыка)», для воспитания образцового придворного. О характере их гуманистических интересов красноречиво говорят предметы окружающего их на картине натюрморта.

Предметы на этажерке — атрибуты учености, простирающейся в буквальном смысле от небесных высот до подземных глубин. На нижнем этаже собраны вещи, рассказывающие о делах земных: глобус, книги и музыкальные инструменты. Последние — традиционные символы земных радостей и наслаждений, а также их скоротечности, ибо что может быть эфемернее звука, замирающего, как только му-

зыкант оставляет свой инструмент?! Здесь они представлены в совершенно еще не типичном для XVI века виде. Лютня на этажерке — знак женского начала, несомненно, вносящего в картину любовную интригу, изображена с порванной струной и становится тем самым символом *vanitas*, т. е. бренности земного мира. Женское начало дополняется мужским: чуть правее лютни лежит духовой музыкальный инструмент, к слову сказать, разобранный, т. е. непригодный для звукоизвлечения, бездействующий. Искусство в эпоху Возрождения тесно связано с наукой, представленной книгами и измерительными приборами. На столе слева — недавно изданный в Ингольштадте (1527) знаменитый трактат по арифметике немца Петруса Апиануса — «Новое и надежное руководство по счету для торговцев». Он заложен сложенным треугольником на странице, где четко читается: «*Let division be made*» (деление, раз-деление, рас-кол, раз-вод). Опустив взгляд вниз от учебника арифметики, можно, правда не без труда, разглядеть еще одну лютню, перевернутую вверх тормашками и заброшенную под полкой на полу. Трагическая судьба отвергнутой лютни в драме с любовным треугольником — прозрачный намек на происходящее в королевском доме Англии. И тут постепенно становится понятной миссия наших героев, все дипломатические усилия которых были направлены на то, чтобы Папа Римский Клемент VII согласился на развод английского короля Генриха VIII с Екатериной Арагонской и дал согласие на его свадьбу с Анной Болейн, дабы Франция смогла обрести в лице Англии надежного союзника против могущественного императора Священной Римской Империи Карла V, кстати, племянника королевы Екатерины. Оба они понимали, чем грозит неуступчивость Папы (находящегося, к слову, в некоторой зависимости от вышеупомянутого императора, совсем недавно осадившего со своими войсками Рим и даже державшего некоторое время Святейшего в плену) — новыми репрессиями и кровавыми расправами со стороны короля (в числе первых жертв — главный покровитель художника автор «Утопии» Томас Мор в апреле 1535 года будет заключен под стражу, помещен в Тауэр и спустя три месяца обезглавлен), разрывом с Римом и всей католической Церковью. Так и не дождавшись милости Папы, влюбленный король в надежде на рождение долгожданного наследника мужского пола рвет с ним отношения, объявляя себя «единственным защитником и верховной главой Церкви и всего духовенства Англии». Глава католической Церкви более не

имел никакой власти в Англии, а король в строжайшей тайне обвенчался 25 января 1533 года с беременной Анной.

Вторая книга на этажерке — сборник христианских гимнов-песнопений Иоганна Вальтера, совсем недавно переведенных Мартином Лютером с латыни на немецкий и изданных в 1524 году в Виттенберге.

На открытой странице слева без труда читается *«Veni Sanctus Spiritus»*:

*«Приди, Господь, Дух Святой,
Твоей небесной близостью
Наполни души и сердца,
С тобой пойдем мы до конца.
О, Боже, свет Ты свой послал
И в вере весь народ собрал.
Тобой живут пусть все сердца
И воспевают Господа-отца».*

Правый лист в книге — введение к краткому Катехизису Лютера, начинающийся словами: «Человек, если ты хочешь жить благословенно и пребывать в Боге вечно, ты должен придерживаться десяти заповедей, данных нам Богом». Гольбейн намеренно объединил рядом две страницы, расположенные в реальной книге в разных местах. Тексты обеих страниц говорят о спасении души в жизни по заповедям Господним и личной вере (основано на Ветхом и Новом завете), вскрывая тем самым конфликт между католицизмом и новоиспеченным лютеранством. Католик-либерал Жорж де Сельв в своем трактате о вере писал, что живет в ту пору, когда на вопрос, что необходимо человеку для спасения, недостаточно уже ответить: «Имя Христово», — но необходимо уточнение, «папист» ты или «раскольник». Критерий же истинной веры остается прежним: «По плодам их узнаете их». Вероятно, молодой епископ не был сторонником протестантизма в прямом смысле, однако отстаивал чистоту веры и выступал с критикой современного духовенства и Церкви.

Музыкальные инструменты, данные человеку, чтобы восхвалять Господа, были использованы им для удовлетворения своих чувственных потребностей, и, будучи испорченными, они указывают на то, что душевная гармония утрачена, а то и грозят смертью (согласно эмблематическим представлениям XVI века лютия с порванной струной — знак дисгармонии или смерти).

События в английском королевском доме поистине перевернули мир вверх тормашками, о чем недвусмысленно

говорит опрокинутый глобус, расположившийся в глубине полки. Эта модная новинка — дорожный кожаный глобус, предназначенный для ученых путешественников, с небольшой вмятиной на полюсе, символизирует время, в которое довелось жить героям картины и художнику, — эпоху Великих географических открытий. Еще не прошло и полвека, как Христофор Колумб открыл Америку (1492), Васко да Гама нашел прямой путь в Индию вдоль побережья Африки (1498), а Магеллан обогнул земной шар (1520—1521). Земная сфера повернута к зрителю таким образом, что на ней читаются очертания европейских государств в их тогдашних границах, а надписи на нем напрямую указывают на местоположение той сцены, где разыгрывается историческая драма, связывающая в один узел топографические ориентиры — родовое имение Дентевилья Полиси и все страны, которые связаны с целью его посольства, например, *«Baris»* и *«Pritannia»*. На глобусе отмечена и еще одна любопытная деталь — демаркационная линия Тордесильясского мирного договора 1494 года, линия, проходящая через оба полюса земного шара и фиксирующая сферы влияния Испании и Португалии в мировом океане. Согласно ему моря и суша, лежащие к востоку от нее, отходили Португалии, а западнее — Испании. Интересы остальных стран в нем вообще не рассматривались и привели к появлению пиратства со стороны английских, голландских, французских и других мореплавателей. Правители этих государств открыто выступали против такого положения вещей, а покровитель наших героев французский король Франциск I вошел в историю как автор остроумного высказывания о том, что он не помнит такого места в завещании Адама, которое бы запрещало ему иметь долю во владениях Нового Света.

Эпоха Возрождения расширила не только земные горизонты, но и небесные. Средневековая схоластика постепенно уступает место гуманистическим знаниям и материалистической науке. Уже в 1500—1510-е годы Николай Коперник обогнул основы гелиоцентризма, став автором новой астрономической системы, перевернувшей не только земной миропорядок, но представление обо всем универсуме. И, хотя знаменитый трактат «О вращении небесных сфер» увидел свет только спустя десять лет после написания картины, Дентевиль и де Сельв уже, конечно же, получили сведения об открытии, причем, скорее всего, при посредничестве самого Римского Папы Климента VII, как известно, и самого не чуждого астрономическим занятиям. «Небесная» тема раскрывается

в картине через присутствие многочисленных астрономических приборов, расположенных на верхней полке этажерки. Предположительно их изображение стало возможным благодаря участию в создании картины Николаса Кратцера придворного астронома Генриха VIII и домашнего учителя детей его близкого друга Томаса Мора. Именно Кратцер оказал благосклонность нашему художнику, вторично приехавшему в Англию и рассчитывавшему на покровительство Мора, скорее всего став посредником между ним и заказчиком картины. Так, в одном из писем Динтевилля к брату, датированном 23 мая 1533 г., упоминается о том, что он после долгой разлуки встретил в Лондоне де Сельва, который передал ему просьбу Николааса Кратцера помочь знакомому художнику (другу, между прочим, самого Эразма Роттердамского).

На богатом персидском ковре расположено целых три прибора, назначением которых является измерение времени. Что это, как не намек на его быстротечность? Однако не только ради символики бренности дел земных их изображает художник. Двое из них показывают время. Многогранные солнечные часы, или, как их иногда не совсем точно называют, кадран («*cadran multiple*»), точно такие же, как мастерит на портрете Гольбейна 1528 года Николас Кратцер, хоть и представлены лежащими на полке (в то время как для точного измерения они должны быть подвешены, а расположенный на квадратной стороне штырек должен быть строго направлен на Полярную звезду), все же вкупе отбрасываемыми осями-гномонами тенью и стрелкой компаса показывают время примерно в промежутке между 9:30 и 10:30.

Чилиндер (часы цилиндрической формы), или так называемые пастушьи часы («*l'horloge du berger*») — это часы путешественников, известные в Европе с XI века. Вертикальные линии на цилиндре обозначают месяцы года и их зодиакальные обозначения. Чтобы определить время, необходимо повесить прибор вертикально и развернуть таким образом, чтобы тень от гномона, горизонтально расположенного на теле часов штырька, совпала с необходимым днем и месяцем. Затем его нужно направить на солнце, чтобы тень падала строго вертикально, и определить время, исходя из ее пересечения с диагонально направленными линиями, каждая из которых соответствует определенной широте местности. В картине часы, очевидно, не ориентированы, тень расположена не вертикально, а ее конец загибается в сторону, что вообще невозможно в принципе, а время, которое они показывают, ак-

туально для широты примерно 48,7 градусов, т. е. той, на которой расположен родной город Гольбейна Аугсбург. Художник недвусмысленно показывает нам, что мир, в котором он живет, сошел с ума, и даже часы в нем работают против законов физики. Время и день, отмеченные на часах, это 9 часов утра 10 апреля — утро Страстной Пятницы, на которую намекает и совсем незаметное с первого взгляда распятие, выглядывающее из-за занавеси слева. Эта дата памятна в истории первым появлением на публике новой королевы Анны Болейн. Правее чилиндера расположены универсальные экваториальные часы. Они разобраны и ничего не показывают. Время остановилось. Миссия наших героев осталась невыполненной, король самовольно поменял устоявшийся миропорядок.

Еще правее за локтем де Сельва торкветум — прибор для определения координат положения небесных тел. Он точно показывает местоположение кометы Галлея, 25 августа 1531 года, когда ее можно было наблюдать с Земли.

Расположенный слева глобус небесной сферы развернут к зрителю созвездием Лебедя, изображенном здесь, однако, в образе петуха. Что это: ошибка художника, изобразившего петуха вместо лебедя-курицы (а именно как курица было известно это созвездие в связи с ошибкой перевода труда; дело в том, что книга Птолемея, из которой европейцы черпали знания о небесных светилах, была известна в Европе эпохи Возрождения через посредничество арабов, т. е. вначале она была переведена с латыни на арабский, а потом вновь на латынь, в результате чего лебедь и превратился в тексте книги в курицу), или намеренный намек на родину героев картины в виде символа Франции — галльского петуха («*gallus*»), в то же время и символа раздоров, нестроений, неустойчивости? Рядом с изображением птицы читаем надпись «*Galacia*» — снова или намек на Галлию, или искаженное «*Galaxia*» — Млечный путь. Однако положение созвездий на глобусе актуально для 42 градусов северной широты, т. е. соответствует местоположению не Лондона, а Рима, играющего не последнюю роль в деле послов.

Однако стоят наши послы не где-нибудь, а в пространстве собора Вестминстерского аббатства перед алтарем в окружении могил средневековых королей. Их местопребывание выдает затейливый рисунок пола, созданного итальянскими мастерами во главе с мастером Одорикусом, нанятыми настоятелем монастыря Ричардом де Уэйром во время своего визита в Рим в 1267—1268 гг. для украшения новой церкви

Генриха III. Пол в стиле косматеско (т. е. созданный мастерами из римской династии Космати) набран из тридцати с лишним тысяч кусочков порфира, глушенного, непрозрачного цветного стекла и оникса. Вместо традиционного итальянского белого мрамора здесь использован темный известняк повышенной мягкости, гордо называемый англичанами пёрбекский мрамор. Что он означает для наших героев: предстояние перед Богом или всего лишь намек на родные пенаты? Во владетельном замке Дентевиля Полиси, построенном итальянцами и одним из старейших во Франции, тоже могли быть полы в стиле косматеско.

Но насладиться зрелищем изящного рисунка пола на картине мешает странный предмет, расположенный на переднем плане, лишенный своего четкого места в трехмерном реалистическом пространстве картины и, на первый взгляд, смысла. Еще в конце XIX века его описывали как нечто невнятное, вроде рыбьих костей. Но уже в XX столетии зрители, отойдя от картины вправо, смогли в непонятном пятне разглядеть формы черепа, видимого только с определенной точки зрения, идеальное местоположение которой сегодня рассчитывается с помощью компьютерных технологий. Для его изображения художник использовал прием анаморфа — такого изображения, суть которого становится очевидной только при совершении определенного действия в отношении изображения, например, использования искривленного зеркала или учета определенной точки зрения, как в данном случае. Его дематериализация становится тем очевиднее, чем более фронтальное положение по отношению к картине мы занимаем и чем реальнее для нас становятся предметы мира картины. Остается лишь удивляться, с каким умением художник, живший в эпоху солнечных часов и торкветума, сумел рассчитать не только точность перспективного сокращения и расположения предметов в пространстве интерьера, но столь сложные оптические эффекты. Этот страшный, ощеренный, как бы торжествующе смеющийся над миром человеческой суеты череп — не только символ *«vanitas»*, это еще и зашифрованная подпись художника: фамилия Гольбейн, написанная в оригинале как *«Holbein»* созвучно немецкому *«hohle bein»* — «полая кость». Впрочем, и Динтевилль — тоже имя, могущее послужить для каламбура («старый, гнилой зуб»). Этот череп не единственный в картине. Еще один можно рассмотреть на пряжке берета Дентевиля. Его девиз: *«Memento mori»* («Помни о смерти»). Третий доступен только вооруженному глазу — в глазнице черепа-анаморфа через лупу можно

увидеть изображение еще одного черепа: за смертью можно рассмотреть только смерть.

За спиной наших героев дорогая атласная занавесь столь любимого Гольбейном зеленого цвета, позволяющего художнику максимально выигрышно продемонстрировать разнообразие фактур материально мира. В очертаниях узора дамасского шелка, образованного направлением нитей разнообразных переплетений, угадываются традиционные мотивы: гвоздики — символ Страстей Господних и стилизованные цветы граната — символа единства Церкви, рушащегося на глазах наших героев. Выглядывающее из-за занавеса Распятие наглядно демонстрирует торжество Веры и Истины над страстями земными. Этот незримый, незаметный Христос видит всё — и послов, и череп, и — лицом к лицу — художника и нас, зрителей. Распятие словно напоминает нам о том, что Христос незримо присутствует во всех делах человеческих, направляет и защищает человека, но при этом напоминает о его греховности и неизбежности смерти.

Удивительный человек этот Динтевилль, заказавший парадный портрет, запечатлевший его полное поражение — и профессиональное, и житейское, и мировоззренческое. Даже пышный костюм — напоминание о нем: он заказан для коронации Анны Болейн, на которой Динтевилль вынужден был присутствовать. Именно в его замке картина находилась до 1900 года, когда была куплена Лондонской национальной галереей. Размещение картины в «родном» интерьере было строго рассчитано, согласно замыслу художника. Она должна была висеть на уровне или чуть выше стены, рядом с проемом стены, расположенным правее картины и ведущим в другое помещение. И, по красочному определению Юргиса Балтрушайтиса Младшего, знакомство с ней должно было напоминать театральное действо, где в первом акте при фронтальной точке зрения мы знакомимся с героями парадного портрета в обстановке, выражающей их эпоху, интересы и мировоззрение, в то время как второй разворачивается лишь при проходе через расположенную рядом дверь, когда, обернувшись, мы становимся свидетелями исчезновения мира материального, и герои и окружающие их предметы искажаются, расплываются и теряют свою физическую сущность, единственно значимыми становятся череп и распятие, словно утверждающие превосходство смерти над жизнью.

Выполнив свою миссию, послы уехали на родину, во Францию. Созерцательный де Сельв умрет очень скоро и

очень молодым, заразившись в Англии какой-то из «горячек». Мсье Дентвиль имел слабое здоровье и жаловался, что во время пребывания в холодной и сырой Англии «не имел и восьми здоровых дней», вот почему на нем шуба. Очень скоро он будет разбит параличом и около двенадцати лет проведет в полной неподвижности. Через три года после своего торжества 19 мая 1536 года будет казнена Анна Болейн. Через три года после своего позора 6 января 1536 года умрет Екатерина Арагонская. Гольбейн станет придворным живописцем — почти на десятилетие. Находясь при дворе, он напишет множество портретов, среди которых и сам король, и его домочадцы, последующие жены и дети, придворные и многие другие. Он умрет в самом расцвете лет и таланта во время эпидемии чумы в Лондоне — ему будет всего около 46 лет. Но Гольбейну очень много удалось сделать — может, потому, что он шел по жизни, не забывая о смерти... Долгожданный наследник, принц Эдуард, вырастет без матери (преемница Анны Болейн, Джейн Сеймур, вторая королева, которую также портретировал Гольбейн, умерла в родах). Он будет мудр не по годам, необычайно образован, в делах государственных — чрезвычайно ответственный, но, болезненный с детства, умрет в начале своего правления. Гораздо дольше будут править те, кого Эдуард VI перед смертью отстранит от престола, — дочери Екатерины Арагонской и Анны Болейн — Мария и Елизавета.

Роль художников Владимирской школы в развитии русской живописи второй половины XX века

А.А. Перескоков

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье анализируются вопросы развития русской живописи второй половины XX века на примере творчества художников Владимирской школы. Характеризуются аспекты эстетического восприятия социокультурных реалий указанного периода мастерами изобразительного искусства, среди которых популярность обрели В. Юкин, К. Бритов, В. Кокурин, Н. Мокров, В. Егоров, Н. Модоров, Н. Курников и другие. Рассматриваются аспекты работы художественных галерей, которые оказывали существенную помощь художникам в продвижении их творчества на современном рынке искусства, одновременно позволяя найти путь к своему почитателю, коллекционеру. Внимание акцентируется также на деятельности Владимирского областного отделения ВТОО «Союз художников России».

Ключевые слова: русская живопись, изобразительное искусство второй половины XX века, Владимирская школа, живописцы, художники, художественные выставки, галереи искусств, Союз художников России.

Andrew Pereskokov

Lomonosov Moscow State University

The role of the Vladimir school of artists in the development of Russian painting of the second half of the twentieth century

Abstract. The article analyzes the development of Russian painting of the second half of the twentieth century, the example of the work of artists of the Vladimir school. Characterized aspects of aesthetic perception of socio-cultural realities of this period the masters of fine art, among which gained popularity Yookin B., C. Brito, B. Kokurin, N. wet V. Egorov, N. Modorov, N. Kurnikov and others. The aspects of the work of art galleries, which provided substantial

assistance to artists in the promotion of their work at the modern art market, while allowing to find the way to his admirer and collector. The emphasis is also on the activity of the Vladimir branch of oblasno-go VTOO «Union of Russian Artists.»

Key words. *Russian art, art of the second half of the twentieth century, Vladimir School, painters, artists, art exhibitions, art galleries, the Union of Artists of Russia.*

Художественная культура второй половины XX века, которая прошла свой исторический путь в резких столкновениях различных по социальной природе движений искусства и в противоборствах порожденных ими стилевых течений, неоднократно становилась объектом исследований историков, искусствоведов, культурологов, краеведов и других ученых. Отношение представителей живописного творчества к социальной действительности указанного периода также неоднократно изучалось и критиковалось многими представителями научных кругов, а также искусствоведами-критиками. Кроме выше указанного, отечественными учеными оценивались события, происходившие в мире искусства после XX съезда КПСС, осудившего культ Сталина. Обозначенную проблематику в своих трудах характеризовали Е. Александрова, М. Алпатов, Э. Баграмов, С. Батракова, А. Виннер, Е. Волкова, Б. Галанов, и. Голомшток, Е. Деготь, Л. Зингер, М. Каган, А. Лактионова, А. Кантор, Т. Коваленская, В. Кожин, Л. Рытикова, В. Селиванов, З. Смирнова, Н. Степанян, Л. Столович, А. Якимович, Н. Ястребова.

Отдельные аспекты творчества художников Владимирской школы также уже становились объектом внимания в научных трудах исследователей, среди которых С. Баранова, К. Богемская, А. Воронцова, А. Гаранин, Ю. Герчук, В. Манин, О. Никулина, В. Прокофьев, А. Рылева. Однако их изыскания оставляют много еще неизученных или недостаточно раскрытых вопросов и, в частности, тех, которые касаются роли художников Владимирской школы в развитии русской живописи второй половины XX века. Именно этот аспект искусствоведческой проблематики побудил автора статьи детально рассмотреть его в настоящей статье.

Прежде чем перейти к анализу избранной тематики, фрагментарно напомним, что Владимирский Союз художников [3] был основан в 1945 году, а в его состав тогда входило 13 человек. Атмосфера, созданная творческими личностями в

их же коллективе, помогла Владимирской организации Союза художников РСФСР очень быстро стать одной из самых популярных и примечательных организаций страны подобной направленности.

Живописные победы и признание давались очень тяжело, художникам многое приходилось преодолевать и претерпевать, особенно на первых этапах развития. Им с первых лет творческой деятельности сложно было пробиться на выставки, так как они считались идеологическими и находились под строгим контролем партийных органов. Соцреализм, с его холодной парадностью и идейной выдержанностью, делал живопись однотонной, строго лимитировал арсенал художественных средств. Давление партии на искусство давало о себе знать и во Владимирской области, хотя творческая жизнь здесь постоянно развивалась и владимирские картины уже тогда отличались от других живописных полотен.

К художественному прорыву особые усилия приложили бывшие фронтовики, которым суждено было создать уникальное направление в искусстве — Владимирскую школу живописи. В конце сороковых годов появляются первые творческие работы Н.И. Шишакова (Мстера). На Четвертой областной художественной выставке в 1948 году впервые показывают свои работы И.К. Балакин, который учился у И.А. Серебрякова, и К.Н. Бритов — ученик ковровского художника С.М. Чеснокова. После этой выставки К.Н. Бритова принимают кандидатом в члены Союза художников. В следующем году впервые свои картины показал В.Я. Юкин из Мстеры. Его произведения сразу обратили на себя внимание зрителя и художественной критики.

Негативным фактором стало то, что к концу сороковых годов закончили свою земную жизнь самые крупные мастера первого поколения владимирских художников. Ушли те выше упомянутые живописцы и графики, благодаря которым возникла идея создания Владимирского союза художников. И в связи с этим необходимо вспомнить имена И.С. Куликова в Муроме, А.И. Врягина, Н.П. Клыкова, А.Ф. Котягина, К.И. Мазина в Мстере, Д.И. Рохлина во Владимире.

Со временем в организацию вливались новые силы и подлинно творческая атмосфера в уже сложившихся художественных центрах области, накопленный там большой практический опыт, хорошо поставленное еще до войны художественное образование дали к началу пятидесятых годов поразительные результаты. Не исключено, что именно поэтому владимирские живописцы буквально с 1960-х годов ориги-

нально и незабываемо заявили о своем творчестве и художественной деятельности, что, в свою очередь, способствовало появлению нового направления в живописи, которое получило название «Владимирский пейзаж». Если быть точнее, то группа художников, появившаяся в тот период на Владимирской земле, а именно — Владимир Юкин, Ким Бритов, Валерий Кокурин и другие личности — создала «Владимирскую школу пейзажной живописи», поражающую изобилием цвета, фактурой живописи и декоративностью.

С 1950 года В. Я. Юкин, а с 1952 года — К. Бритов становятся постоянными участниками республиканских выставок в Москве, где они активно экспонируют свои картины. Это событие считалось большим успехом для владимирской организации художников.

Уже к 1972 году на республиканской выставке «Советская Россия» [6] владимирские художники выступили очень впечатляюще. По полотнам художников, отдельные экспонаты из которых и сегодня представлены в интернет-галерее «Бритов.Юкин.Кокурин» [5], видно, что родоначальники выше указанного направления (В.Я. Юкин, К.Н. Бритов и В.Г. Кокурин) доминирующую часть творческого времени уделяли экспериментальному поиску нового живописного языка для превознесенной и жизнерадостной визуализации красоты русской природы.

Владимирская пейзажная живопись — направление, прочно утвердившее себя в искусстве в 1970-е годы, и в настоящее время вошедшее в сокровищницу подлинных достижений российской национальной школы. Так, в своих работах К. Бритов активно изучал приемы фактурного письма, искал особый светоносный колорит, передающий настроение. В. Юкин стремился выразить чувства через состояние природы. А В. Кокурина интересовала световоздушная среда, меняющая цвет и очертания предметов.

Общность эстетических взглядов, единство художественного стиля и творческого метода при сохраняющейся индивидуальности манер позволили говорить о формировании новой школы в отечественной пейзажной живописи. Художники К. Бритов, В. Юкин и В. Кокурин и стали ее основоположниками. Владимирские живописцы опирались на глубокие традиции искусства своей земли. Такие их поиски импонировали и другим владимирским мастерам живописи, к которым принадлежат Н.А. Мокров, В.С. Егоров, Н.Н. Модоров, Н.Ф. Курников. Эстетическая система перечисленных

живописцев в своей основе также имела сплав народной культуры, идущей из глубины веков и вершин русского пейзажа, занявшего и во второй половине XX века достойное место в художественном процессе России в целом и владимирской земли в частности.

В связи с озвученным обстоятельством темами полотен живописцев становятся владимирские деревеньки, небольшие районные городки, базары, старинные улочки, неброские поля и перелески — все то, чем наполнена тихая провинциальная жизнь, за которой скрывается могучий пласт народной культуры, сохранившей свою яркую самобытность.

К. Богемская отмечает, что «в контексте развития и презентации традиционного русского советского пейзажа 1960-х годов, отличавшегося преимущественно монохромным колоритом, живописная манера владимирцев, их стремление изображать неброские мотивы природы средней полосы России, в начале 1960-х годов казались вызовом и, в некотором смысле, даже выпадали из рамок традиционного стереотипа, абсолютно не вписываясь в официальный эстетический канон» [2, 86].

Однако мастера владимирского пейзажа не сразу обрели свой необычный творческий почерк, так как известно, что в начале пути, а именно в середине 1950-х годов, они работали в традиционном стиле социалистического реализма. По этой причине колорит картин был построен на сближенных тонах и следовал закономерностям пейзажной школы XIX века. Лирическое настроение в произведениях художников помогала создавать мягкая, жемчужная, бело-серебристая гамма живописи. Так же отражали и состояние светлой грусти, пробуждаемое тихой мелодией среднерусского пейзажа. Свободный от идеологии чистый пейзаж, в жанре которого работали представители владимирской школы, оказался более всего созвучен с внутренним бунтом художников против конформистских схем советской живописи второй половины XX века (до 1990-х годов).

В ландшафтных работах владимирские пейзажисты анализируют и перерабатывают опыт живописи великих предшественников — И.И. Левитана, К.Ф. Юона, А.А. Рылова, И.Э. Грабаря. Специфическим приемом владимирских пейзажистов является использование высокого горизонта и высокой точки зрения, что усиливает декоративность. А вот небо в полотнах обычно занимает самое скромное место: оно либо проглядывается где-то между домами, либо изображается в виде узкой полоски под верхней планкой рам, а иногда его вообще нет. Деревья, дома, улицы иногда расположены как

бы ярусами. С. Баранова отдельно отмечает значение земли: «она в полотнах владимирских живописцев напоминает цветистый, пестрый ковер. Что касается техники исполнения, то живопись, чаще пастозная, у владимирских художников отличается энергичным, широким мазком» [1, 72].

К 1970-м годам присущая манера живописи, общая для всех представителей Владимирской школы, сформировалась окончательно. В частности, пространство пейзажа они свели к плоскости; планы были сближены, композиция предельно проста, а линия горизонта в картинах сознательно завышена. Указанный комплекс приемов дает основания утверждать о близости эстетики владимирских живописцев со стилевыми принципами ростово-суздальской иконописи.

Манера письма во владимирской живописи темпераментна, а фактура отличается особой рельефностью. Совершенно уникальной находкой живописцев является применение экспериментальных объемных грунтов, усиливающих декоративный эффект фактурного письма. Яркая, пастозная живопись по фактурному грунту, разная высота красочного рельефа в картине увеличивали живую трепетность изображаемого, усиливая контрастность цветовой гаммы.

Многолетнее продуктивное развитие Владимирской школы живописи вскоре способствовало появлению таких талантливых и самобытных мастеров, как С. Бахвалов, А. Кувин, В. Кувин, Н. Курников, Е. Редько, В. Севостьянов, В. Федянов, А. Харченко, а также помогло раскрыться таланту молодых живописцев — В. Фомюка и Д. Холина.

В частности, творчество А. Кувина поражает, с одной стороны, большим выбором тем, а с другой — широким диапазоном художественных приемов. Так, полотно «Пора сенокоса», выполненное им в 1970-х годах в реалистической манере, передает радость единения людей в совместном труде. Картина «Весна» погружает зрителя в мир тишины, а полотна «Улица в деревне» и «Весенний вечер» обращают зрителя к импрессионистическому видению мира. От картины «Под парусом» реципиенту передаются безмятежность и счастье. Идентична ей по характеру решенная в той же цветовой гамме работа «На реке».

Ю. Матушевский известен традиционными для Владимирской школы живописи картинами шестидесятых годов XX века, такими как: «Собор», «На реке Трубеж», в которых преимущественно архитектурный мотив становится символом национальной принадлежности. Произведения Н. Курникова 1960—1980-х годов представлены монументальным

полотном «Вид на Покровский монастырь» и своеобразными пейзажами-настроениями «Ковровский мотив» и «Ветреный день».

Эстетика цвета выделяет владимирских художников среди пейзажистов других школ. И именно цвет становится ведущим выразительным средством в зимнем пейзаже Г. Качалова «Воскресное утро», в его же картине с говорящим названием «Сиреневое солнце», в работах С. Бахвалова «Голубой снег», В. Хамкова «Зимний пейзаж» и В. Боброва «Последний луч», позволяя создавать мажорное, оптимистическое настроение тем реципиентам, которые созерцают передаваемую художниками красоту.

Но из всех характерных Владимирской школе пейзажа свойств одно оставалось доминирующим, и это — преемственность традиций, где всегда было место для поиска. Таковую тенденцию в искусстве живописи красноречиво демонстрирует манера Е. Телегина, в которой мастер проявил себя тонким лириком. Используя приглушенные, изысканные серебристо-жемчужные тона, он показал и новые краски; создал образ природы владимирской земли — элегически просветленный, утонченный — в работах «Майские дожди» и «Майская пора».

В. Батаев в своих картинах «Весна во Владимире», «Осень во Владимире», «Дыхание весны» выступает продолжателем реалистических традиций второй половины XIX века. В этом же направлении выполнены всемирно известные полотна «Московский дворик» В. Поленова и «Грачи прилетели» В. Саврасова.

В произведениях молодого художника Д. Холина звучат кустодиевские мотивы, примером чего являются яркие работы «Вербное воскресенье», «Храмы Великого Устюга» — с лазурным сиянием неба и горящим золотом крестов на куполах храмов. Задорность и веселье русских ярмарок и праздников присутствуют в полотнах автора «Вербное воскресенье», «Игра в «триста», отличающихся нарочитым примитивизмом и лубочной наивностью композиции. Однако альтернативно мастерство Д. Холина открывается в южных пейзажах «Сочи. Южная жемчужина», «На вершине. Красная поляна в Сочи», «Абхазия. Озеро Рица», написанных широким сочным мазком. Эти картины словно излучают потоки цветовой энергии.

Репродукции всех вышеперечисленных владимирских художников всегда отличались яркостью красок и специфической фактурой письма, что обеспечило им в ближайшей перспективе систематическое появление на всесоюзных и ре-

спубликанских выставках. Доказательством такой популярности и востребованности таланта художников стало появление еще в 1973 году альбома «Владимирские пейзажисты», автором которого стала Ольга Воронова [4]. В нем приведена высокая оценка работы владимирских художников — Владимира Юкина, Кима Бритова, Валерия Кокурина, Николая Модорова, Владимира Кореса, Николая Мокрова, Михаила Лёвина, Валерия Егорова и Александра Лукина — мастеров живописи, живущих во Владимире и Владимирской области, консолидированных общностью избираемых мотивов, согласованностью понимания задач искусства, солидарностью используемых средств и приемов выразительности изобразительного искусства. Кроме указанных характеристик владимирских художников неразрывно объединяет высокий профессионализм, а самое главное — искренняя любовь к родной Владимирской земле и России в целом.

Подтверждение сказанному находим в монографии «Художники земли Владимирской: традиции и современность» [7]. Указанное издание предлагает читателю ретроспективный анализ знаменательных событий предыдущих пяти лет из жизни Владимирской организации «Союза художников России». В этой работе также приводится перечень участия владимирских художников в международных и республиканских выставочных проектах, региональных и областных художественных выставках, групповых и персональных выставках, которые проходили как во Владимирской области, так и за ее пределами.

Активное участие, как вспоминает в своем труде Н. Севастьянова, «художники принимали в пленэрах и симпозиумах, считающихся неотъемлемой частью жизни творческих людей» [7, 79]. Именно такие собрания мастеров, укрепляющие фундамент эстетики художников, правдивое отображение красочного богатства природы, всех изменений цвета в естественных условиях, при активной роли света и воздуха, стали характерной приметой времени, новой формой творческого общения художников, появившись в начале 1990-х годов. Проведенные в России и за рубежом симпозиумы и пленэры объединяли любовью к живописному искусству и художников Владимирской школы.

Как трактуют сами художники, пленэр не является конкурсом, поскольку проводится в формате некоего совместного творчества. На пленэрах художники проводят время в работе и общении с коллегами из других регионов, что очень

важно в контексте расширения творческих горизонтов, помощи в совершенствовании собственного мастерства, что всегда с радостью приветствовали и представители Владимирской живописной школы.

Отдельную страницу в творчестве владимирских художников заслуженно заняло храмовое искусство, поскольку многие века православие было, и сегодня продолжает являться, главной составной частью российского государства. Влияние христианских ценностей на динамику культуры России большое и составляет основу ее духовно-гуманитарного наследия. Помня те периоды, когда советская власть запретила верующему населению страны почитать православие и сакральное искусство, художники Владимирской школы считали своим долгом через искусство укреплять позиции православия. И сегодня такая задача вновь становится глобальным фактором общественной жизни россиян, поскольку мировые религиозные процессы, выраженные экуменистическими и другими тенденциями и получившие масштабное распространение, ставят защиту православия в центр жизни его представителей. В связи с такими обстоятельствами по всей России, в самых глубинных ее уголках, восстанавливаются и строятся храмы, а значит — становится востребованным и храмовое искусство.

Издавна город Владимир славился своими «богомазами», которые украшали фресками и иконами православные храмы. Как уже упоминалось, в XX веке Церковь в России подверглась большим гонениям, однако время всё возвратило на круги своя, и сегодня вновь на древней Владимирской земле появился тип художника-иконописца, мастерство которого, совместно с реставраторами, стало известно далеко за пределами страны.

Православие пронизывает всю духовную жизнь России, являясь не только ее прошлым, но — настоящим и будущим. Очевидно, что с возрождением личности православного художника-иконописца в ближайшей перспективе произойдет и подлинное возобновление настоящего православного иконописания, к которому обязательно будут причастны и представители современной Владимирской школы.

Подытоживая анализ роли художников Владимирской школы в развитии русской живописи второй половины XX века, отметим также, что разнообразие индивидуальных манер владимирских художников, жанровая широта, присущая им в последние годы, несколько размыывают сложившееся русло того единого стиля, в котором и сегодня продолжают работать

основоположники Владимирской школы пейзажа. Но в этих переменах, возможно, заложены благие предпосылки дальнейших художественных исканий, новых путей развития.

Лучшие произведения живописцев Владимирской школы, ее ведущих мастеров, в наше время хранятся в центральных художественных собраниях России — Третьяковской галерее и Русском музее, а также в ряде других отечественных и зарубежных музеев и частных коллекций.

О том, что во Владимире появилась своя самостоятельная школа живописи, специалисты заговорили еще в 1960 году, когда три владимирских художника показали свои работы на Первой республиканской выставке «Советская Россия». Критики сразу отметили общность их эстетических взглядов, единство художественного стиля и творческого метода, что при всей индивидуальности манер каждого из них позволило говорить об устойчивой целостности молодого направления в пейзаже. С тех пор Владимирская школа живописи постоянно развивается и обогащается новыми достижениями. На ее основе выросла и стала известной плеяда мастеров, своим творчеством подтвердивших жизненность и серьезность данного направления в искусстве.

Если сравнивать картины владимирских живописцев разных поколений, то сразу становится заметна приверженность именно к цветовой живописи, наполненной эмоциями и сопереживаниями. Зритель отчетливо видит, что авторы этих работ не боятся работать с открытым солнечным светом, сознательно выбирая мотивы со сложным освещением и колоритом.

Главным показателем творческой активности художников является выставочная деятельность. За последние годы ни одна значимая выставка, организованная ВТОО «Союз художников России», не проходила без участия в ней произведений владимирских художников. Ведущей силой изобразительного искусства владимирского региона в наши дни по-прежнему являются мастера старшего и среднего поколений. Воспитанные в советское время, эти художники много работают, деятельно участвуют в жизни Союза, сохраняя свои творческие амбиции.

Анализируя роль художников Владимирской школы в развитии русской живописи второй половины XX века, отрадно осознавать, что, работая в разных жанрах и стилистических направлениях, художники Владимирской земли никогда не теряли связи с русской реалистической школой. Преломля-

ясь через множество характеров, личностей, мироощущений, искусство Владимирской земли имеет неповторимое лицо, яркую индивидуальность, которую знают и высоко ценят далеко за пределами нашей древней земли.

Список литературы

1. Баранова С. Владимирские художники: характеры и судьбы / С.И. Баранова. Владимир: Транзит-Икс, 2010. 104 с.
2. Богемская К. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке / К.Г. Богемская. СПб.: Алетейя, 2001. 185 с.
3. Владимирское областное отделение ВТОО «Союз художников России» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <<http://www.vshr.ru/>> (дата обращения — 14 мая 2015 года)
4. Воронова О. Владимирские пейзажисты / О. Воронова. М.: Советский художник, 1973. 207 с.
5. Интернет-галерея владимирской живописи «Бритов.Юкин.Кокурин» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <<http://www.britov.ru/>> (дата обращения — 14 мая 2015 года)
6. Пятая республиканская выставка «Советская Россия». Каталог. М.: Советский художник, 1975. 125 с.
7. Севастьянова Н. Художники земли Владимирской: традиции и современность / Н.И. Севастьянова, Ю.К. Ткачев. Владимир, 2010. 64 с.

Трансформация объектов культурного наследия современного городского пространства и коммуникационно-семиотические значения.

Пример из практики: «Квартал 41»

О.А. Зиновьева, А.С. Петухова

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. Архитектурный и функциональный облик современного города подвергается постоянному изменению в связи с интеграцией новых сооружений в уже сложившееся пространство и перестройкой старых. Трансформации объектов городского пространства неизбежны, особенно в условиях активной экономической деятельности, что влечет за собой изменение семиотических и коммуникационных составляющих, включая и топонимику.

Сложившаяся городская система представляет собой сложную площадку, на которой постоянно происходят взаимодействия и противостояния культур в соответствии с политическими, экономическими и социальными запросами времени, где проект «Квартал 41» в центре Москвы является ярким примером этой тенденции.

Ключевые слова: городская среда, урбанистика, семиотика, коммуникации, трансформация культурного наследия, историческое наследие, трансформация городской среды.

Olga Zinovieva, Anastasia Petukhova
Lomonosov Moscow State University

The transformation of the cultural heritage of modern urban space and communication-semiotic value.

Example from practice: «Block 41»

Abstract. The architectural and functional image of a contemporary city undergoes constant changes due to the integration of new houses on the already established landscape and reconstruction of

the old ones. Transformation of urban space objects is inevitable, especially in the time of active economies, which entails changes of the semiotic and communication components, including the toponymy.

The current urban system is a complex area, which constant interactions and confrontations of cultures in accordance with the political, economic and social needs of the time, where «District 4» in the center of Moscow presents an outstanding case study of this trend.

Key words: urban environment, urban studies, semiotics, communications, transformation of cultural heritage, historical heritage, the transformation of the urban environment.

С момента возникновения город находится в постоянном движении и изменении, и это касается его художественного облика в целом, планировочной структуры, типологии зданий и сооружений, их соответствующих перестроек или попросту замены другими сооружениями, а также и топонимики. Физические изменения среды влекут за собой и сложные коммуникационные перемены. Переформатирование объектов культурного и исторического наследия — процесс не новый и, бесспорно, неизбежный. Разные эпохи предъявляют разные требования к старинным или древним зданиям. Для какого-то времени объекты ушедшей культуры — это балласт, от которого надо избавляться, а для какой-то эпохи это бесценное наследие.

Одним из наиболее показательных примеров является постсоветская Россия с ее становлением частных девелоперов, с реакцией на архитектуру прошлого. Это, в частности, отобразилось в тенденции подмен этой подлинной истории симулякрами. Такое семиотическое противоречие иллюстрируется, например, разрушением по решению мэра Москвы Ю.М. Лужкова в 2003 году здания Военторга на Воздвиженке и возведением на его месте торгово-офисного центра, в шесть раз превышающего Центральный военный универсальный магазин. При этом изменился не только художественный облик здания 1913 г. (архитектор С.Б. Залесский), известного как общественно значимый проект Экономического общества офицеров Московского военного округа, где кроме торговли были еще и мастерские, дававшие работу, столовые для рабочих, а главное — проходили художественные выставки начинающих художников. Семиотическое значение этого известного в Москве объекта вкуче сложилось на основе ар-

хитектурно-художественного решения, достаточно легкого и демократичного с вкраплениями историзмов, а также и на основе событий, связанных с ним. Поэтому общественность так болезненно восприняла не только превращение уникального произведения в тяжелый гранитный объект, отобразивший эпоху жесткого накопления капитала перестроечной России.

Для современного московского этапа развития характерны два противоречащих процесса — избавление от мешающих девелоперам старинных зданий и сооружений, а также сохранение и восстановление объектов культурного наследия. Следует отметить, что к объектам культурного наследия существует напряженный интерес со стороны профессионалов-историков, образованных любителей, жителей, что отображается в научных статьях, средствах массовой информации и дискуссиях в разных интернет-сообществах.

Архитектурный и функциональный облик городской среды не стоит на месте. Исторический город — это, так или иначе, отражение прошлого, его устоев, канонов и градостроительных задач. Любая инновация, с разной степенью настойчивости, является неким «уроком из прошлого», отражением первоначальной классической архитектурной композиции. Сегодня задача архитектора — это акт интеграции нового сооружения в уже сложившееся пространство с разноплановой, разновременной и разнохарактерной застройкой. Но архитектор выполняет требования заказчика, в его задачи часто не входит сохранение всего того, что представляет ценность для жителей или профессионалов. Как пишет Николай Малинин: «Плотнее Москву надо строить, плотнее!» — настаивают архитекторы. «Оставьте нам наши дворы и пустыри!» — плачут москвичи. Город стремительно уплотняется, напряжение (как сетей, так и нервов) растет, света в квартирах становится все меньше, машин во дворах — все больше» [1].

Интересным примером символического клубка противоречий может служить расположенный в самом сердце столицы, простирающийся между Большой Никитской улицей и Романовым переулком, ограненный «царской дорогой» — Воздвиженкой и Моховой улицами — «Квартал 41», проект которого был разработан архитектурным бюро Олега Попова. Царская дорога в средние века — место, где жили самые богатые и знатные, до революции 1917-го — тоже место обитания людей состоятельных, теперь, благодаря усилиям современных девелоперов, привлекает тех, кто может позволить себе высокую стоимость аренды или покупки офисов и квартир,

оплатить недешевые рестораны, фитнес-центры и многие другие услуги.

Уникальное городское пространство «Квартала 41» включает в себя исторические здания, среди которых — величественная Церковь Знамения, являющаяся одной из первых московских церквей, выполненных в стиле «Нарышкинского барокко», рассматриваемая историками архитектуры наравне с церковью Покрова в Филях, Шереметьевским дворцом, музеем-квартирой К. А. Тимирязева, «Кремлевской» больницей, факультетом искусств и журналистики МГУ, а также Научной библиотекой МГУ.

Немецкий философ, основоположник теории марксизма, Фридрих Энгельс писал: «Рост современных больших городов приводит к искусственному, часто колоссальному повышению стоимости земельных участков в некоторых районах, в особенности в центре города; возведенные на этих участках строения, вместо того, чтобы повышать эту стоимость, наоборот, снижают ее, так как уже не соответствуют изменившимся условиям; их сносят и заменяют другими. В первую очередь такая участь постигает расположенные в центре рабочие жилища, наемная плата со сдачи которых, даже при величайшей скученности, никогда не может, или во всяком случае крайне медленно может превысить известный максимум. Их сносят и строят на их месте магазины, склады, общественные здания» [2].

В настоящий момент на территории квартала реализовано строительство «Аллеи Романов», восьмой пешеходной улицы в столице. Название аллеи и одноименного офисного центра, расположенного на данном пространстве, — дань памяти боярину Никите Ивановичу Романову, который в XVI—XVII веках построил в переулке палаты. Романов был двоюродным братом царя Михаила Федоровича и одним из богатейших людей своей эпохи.

В XVIII веке переулок носил название Хитров и Разумовский, а с середины XIX века, вплоть до окончания событий, связанных с Октябрьской революцией 1917 года, аллея называлась Шереметьевской, по имени графа Александра Дмитриевича Шереметева, являющегося владельцем недвижимости в ту эпоху.

В период с 1920 по 1994 год аллея обрела имя великого русского историка-медиевиста, профессора Московского университета, Тимофея Николаевича Грановского (1813—1855). Ученый дворянского происхождения был ближайшим товарищем поэта Огарева и философа Герцена.

Название улиц (или топонимика) представляет собой очень заметную часть семиотики, оказывая влияние на прохожих, читателей текстов, где упоминаются определенные названия, а также через кампании переименований или возвратов старых названий. Топонимика обладает высокой степенью символичности, отображая политику, экономику и мировоззрение определенных периодов, имея возможность обращаться к широкому зрителю, слушателю и читателю. Следует отметить, что «символическое действие предполагает существование зрителя. Массовый зритель резко увеличивает символизацию» [3].

А уже в 1993 году, в рамках массового переименования улиц, расположенных преимущественно внутри Садового кольца, переулку было возвращено одно из его предыдущих названий — Романов. Исторически улицы и переулки многократно меняют свои названия, что связано с экономической деятельностью, появлением новых владельцев заметных сооружений, со сменой идеологического, политического или конфессионального курса. Так, не было выбрано последнее название «Шереметьевский» XIX — начала XX вв. С точки зрения топонимики и связанных с ней семиотических коммуникаций, выбор названия «Романов» можно объяснить общей тенденцией возврата к дореволюционному прошлому, что выражалось и в огульном избавлении от советских городских названий (при этом часто терялись имена великих писателей или ученых России и СССР), в выборе цитат и художественного облика новых сооружений, которые часто копировали разнообразные дореволюционные стили (преимущественно модерн), а также в реконструкции утраченных памятников прошлого. Данный пример переименования говорит о том, что многие советские названия убирались одним махом, без индивидуального подхода. В данном случае была утрачена городская память о выдающемся ученом. Выбор пал именно на название «Романов», броское по ассоциации с династией Романовых, но к правящей ветви Романовых не имеющее отношения.

Российский медиахолдинг *РБК* назвал замысел «Аллеи Романов» единственным удачным примером успешного концептуального проекта пешеходной зоны, стремящегося к коммерческому успеху [4].

Идея была разработана и реализована люксембургской компанией «*Moscow Construction and Development*», вышедшей с прямым предложением по созданию пешеходной зоны к собственнику земли — Управлению делами Президента.

По генеральной задумке инвесторов реконструированная аллея дополнит уже сложившуюся инфраструктуру делового центра «Романов двор» и сформирует оптимальную среду для работы и отдыха многочисленной бизнес-аудитории. Новый деловой центр имеет яркое решение в стиле техно, но при этом своими колоннами и цветовым решением карнизов и пилястр «намекает» на древнеегипетскую тематику. Любители дальних путешествий или древней истории с удовольствием отмечают для себя эти намеки. Решению техно вторят окна, позаимствованные из хрестоматийного дома Константина Мельникова, конструктивизм которого оказывает неослабевающее влияние на современную архитектуру, внося некоторый демократический аспект, свойственный 1920-м. Историчность места обозначена реконструкцией в подвальной части печи опричного двора Ивана Грозного и витринами археологических находок.

В рамках проекта была произведена реконструкция здания бывшего доходного дома второй половины XIX века, построенного в стиле эклектики «придворным» зодчим Шереметевых А. Ф. Мейснером, и части поместья Шереметевых на углу Романова переулка и Воздвиженки.

Фасады и внутреннее убранство удивительного комплекса Шереметевых были декорированы в 1778 году, вероятнее всего, французским архитектором Шарлем де Вайи, однако некоторые исследователи связывают его с наследием архитектора Баженова.

В 1784 году сын графа Кирилла Разумовского Алексей Кириллович продал дом на Воздвиженке своему шурину графу Николаю Петровичу Шереметеву, который в начале XIX века стал владельцем почти всего Романова переулка.

К 1863 году главный дом подвергся значительной реконструкции и был сдан Московской городской думе, просуществовавшей на том месте почти 30 лет. Впоследствии тогдашний владелец дома граф Александр Дмитриевич Шереметев сдал его Охотничьему клубу, что также внесло большие поправки во внутреннее убранство усадьбы, к которой со стороны церкви было пристроено новое помещение для игр и собраний.

За несколько лет до Октябрьской революции дом приютил Московский шахматный кружок, но уже с 1917 года в здании располагалась Военная академия и музей Красной армии и флота. Однако в начале 20-х годов XX века усадьба снова пережила процесс трансформации и была переформирована в ставшую знаменитой «Кремлевскую» поликлинику и спецсто-

ловую, расположившуюся в стенах Знаменской церкви, вдоль фасада которой, по словам очевидцев, были расположены будки собак-дегустаторов. В настоящий момент здание усадьбы отдано Поликлинике № 1 Управления делами Президента РФ.

Окончательные реставрационные и строительные работы в «Квартале 41» завершились во второй половине 2015 года. На его территории за исключением объектов федерального и исторического значения располагаются коммерческие помещения, рестораны, кулинарные школы, кинотеатр и фитнес-центр.

Так или иначе, архитектурные памятники историко-культурного значения являются неким информационным полем, обслуживающим определенные культурные, а также социально-экономические формации. Они являются не только отражением эстетико-философской концепции, но и формируют и укрепляют позиции политико-экономического строя той или иной эпохи их создания. Современное общество потребления использует исторический контекст не только в познавательных, но и в коммерческих целях, формируя привлекательный образ места для проживания или какой-либо деятельности.

Великие философы-единомышленники Карл Маркс и Фридрих Энгельс обращали свое внимание на изучение общества в контексте его влияния на урбанизацию. По их диалектико-материалистической теории, активно развивающийся индустриальный город есть знак исторического процесса, являющийся шагом на пути развития в области экономики и последующего строительства внутриобщественного социализма. Городская среда упраздняла «идиосинкразию сельской жизни» и формировала абсолютно новое «классовое сознание», способствующее объединению пролетариата и социальной революции.

Следует понимать, что одной из главнейших задач в деле сохранения, изучения и приумножения историко-культурного наследия является грамотное понятие об идеологических подтекстах тех или иных памятников. В настоящей действительности мы не имеем права на отрицание памятников культуры и искусства минувшего времени.

Объекты культурного наследия — это зримое отражение материальной культуры ушедших времен, являющееся связующей нитью между прошлым и будущим. Они способствуют стиранию невидимых межкультурных и межнациональных границ. Сближение народностей путем историко-культурного просвещения взаимовыгодно обогащает людей разных культур и национальностей.

Бесспорно, при знакомстве с историческим наследием той или иной территории представители иных государств и культурных групп проникаются уважением к духовной культуре, истории, быту и народу данной территории, что говорит о колоссальном интернациональном значении объектов историко-культурного значения прошлого.

Трансформации уже сложившегося городского пространства, несомненно, имеют огромное историко-градостроительное значение.

Городская система с течением времени требует бесспорного вмешательства и создания новых построек внедренных в историческую застройку, что образует эффект пространственно-временного взаимодействия культур.

В настоящее время остро стоит проблема гармоничности диалога между исторической и новейшей архитектурой. Несомненно, стоит учитывать опыт предыдущих поколений при формировании современного городского пространства, создавать ту форму, которая будет грамотно с эстетической точки зрения вписана в окружающую среду, что позволит ей создавать уют и подчеркивать связь с прошлым.

Ответственность на данном этапе во многом зависит от городских органов управления, их политико-идеологических, социально-экономических, архитектурно-законодательных структур и предпочтений.

Список литературы

1. *Малинин Н.* Уплотнение от печки / Штаб-квартира. 2004. Вып. № 9.
2. *Маркс К., Энгельс Ф.* К жилищному вопросу // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. М.: Государственное издательство политической литературы, 1961. Т. 18. С. 209.
3. *Почетцов Г.Г.* Семиотика. М.: Релф-бук; К.: Ваклер (образовательная библиотека), 2002. С. 386.
4. *Дятликович В.* Стоит ли радоваться превращению центра Москвы в пешеходную зону? // РБК-Стиль. 2014. Вып. от 29.08.2014 г.

Изучение истории искусств в Московском университете (XVIII — начало XXI вв.)

Л.Г. Литвинова

Музей истории МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва

Аннотация. В статье сделан краткий обзор истории преподавания искусств в Московском университете. Благодаря первому куратору университета И. И. Шувалову в университетской гимназии для разночинцев был создан особый художественный класс для подготовки художников, скульпторов и архитекторов, а также музыкантов, певцов, танцовщиков и актеров. И. И. Шувалов видел будущее России в развитии не только наук, но и искусств. С открытием в 1757 году художественного класса началась, по сути, история преподавания искусств в Московском университете.

Преемником художественных традиций, заложенных еще в XVIII столетии, стал факультет искусств, открытый в 2001 году в Московском университете. Сегодня в университете вновь учатся будущие художники, музыканты, певцы, артисты театра и танцоры. На протяжении 260 лет целая когорта ученых и преподавателей вносила свою лепту в образовательный процесс.

Ключевые слова: Шувалов, Академия художеств, художественный класс, Леонтьев, Музей изящных искусств, Александр III, история искусств, Цветаев, отделение искусствоведения, художники, музыканты, певцы, артисты, факультет искусств.

Lidia Litvinova

Museum of History of Lomonosov Moscow State University

Art history research at Moscow university (18th — beg. 21st centuries)

Abstract. The article gives a brief overview of the teaching of art history at Moscow University. The first curator of the University I. I. Shuvalov in the University grammar school for commoners was created a special art class for the training of painters, sculptors and

architects, but also musicians, singers, dancers and actors. I. I. Shuvalov saw the future of Russia not only in the development of science and arts. With the opening in 1757, the art class began, in fact, the history of teaching of art at Moscow University.

Artistic Successor of traditions laid down in the XVIII century, it became the faculty of arts, opened in 2001 at the University of Moscow. Today, the University again studying the future artists, musicians, singers, theater actors and dancers. For 260 years the whole cohort of scientists and teachers made their contribution in the educational process.

Key words: count Shuvalov, Academy of Arts, art class, Leontyev, Fine Arts Museum, Alexander III, art history, Tsvetayev, art research department, artists, musicians, singers, actors, Art Faculty.

Просвещенный вельможа И. И. Шувалов, один из основателей Московского университета, поддержав проект М. В. Ломоносова об учреждении первого университета в России, видел будущее страны не только в развитии наук, он «хотел науки водворить в отечестве вместе с искусствами» [9, 39]. Став первым куратором университета, И. И. Шувалов запланировал открытие при Московском университете и Академии художеств, которая должна была стать колыбелью для взращивания своих российских мастеров, «для художества необходимых» [9, 39], в которых так нуждался молодой строящийся Петербург. Будущих студентов Академии он распорядился найти среди учеников университетской гимназии. Первыми были выявлены девять талантливых ребят, в их числе оказались и будущие знаменитые русские архитекторы В. И. Баженов и И. Е. Старов [2, 20]. В 1756 году их отправили в Петербург с целью обучения у прославленных европейских художников, скульпторов и архитекторов, приглашенных в Россию для планомерной застройки и украшения северной столицы изящной архитектурой.

Ввиду того что «...молодые Русские люди, несмотря на великую склонность и природное дарование, не успевают в искусствах: причина тому незнание иностранных языков, для уразумения толкований мастера и наук...» [9, 39], то по распоряжению И. И. Шувалова было решено открыть в университете специальный художественный класс для одаренных юношей, «которые уже определены учиться языкам и наукам, принадлежащим к художеству» [9, 39]. Лучшие из них «назначались для того, чтобы поступить в художники по части различных

искусств» [9, 28], здесь же «должно было образоваться и актерам» [9, 28]. С открытием в 1757 году такого особого класса в гимназии для разночинцев [2, 21], первыми учениками которого стали 19 гимназистов, началась, по сути, история преподавания искусств в Московском университете. Через месяц, 2 июля 1757 года, число таких учеников увеличилось до 24 человек [9, 39]. В это же время ректор гимназии И. М. Шаден, соединив «обширные сведения в разных науках и языках» [9, 32], начал читать лекции о греческих и римских древностях, введение в свободные науки (изящные искусства), нумизматику и геральдику [9, 36]. В это время европейским языкам обучали иностранных ученые, а такие учителя, как: магистр Попов, Ермолаев, Ласинский и Зубков преподавали общие науки, «необходимыя для образования художников» [9, 43], в то же время в списке преподавателей указаны «также учителя фехтования и рисования» [9, 37].

В 1758 году художественный класс вместе с учителем французского языка и мифологии Дюбуле (Буле Алексис Людовик) [7, 10], где учились будущие художники, был переведен в Петербургскую Академию художеств [9, 51], которая оставалась в ведении Московского университета вплоть до 1764 года [2, 21]. Неправильно думать, что преподавание искусств в университетских стенах прекратилось. Кроме художников в этом классе учились и юноши, посвятившие себя музыке, танцам, театру. Некоторые из них были участниками театрального действия, устроенного в сенях первого университетского здания в «Доме бывшей Аптеки у Куретных, или Воскресенских, ворот» [9, 17] в день торжественного открытия Московского университета. Причем все роли, в том числе и женские, сыграны были самими школярами. Лишь через год через газету «Московские ведомости» было решено пригласить женщин и девиц, имеющих желание и способности «представлять театральные действия, также петь и обучать тому других» [2, 21]. Художественный класс, по сути, становился театральной школой, «в которой обучались 22 человека» [2, 21]. Для сведения, во время учебы в университетской гимназии, а затем на философском факультете проявит себя как талантливый актер П. А. Плавильщиков — будущий актер Петербургского придворного театра (1779—1793).

Если мы обратимся к 1760 году, то увидим, что из 30 студентов, «состоявших на Государевом содержании» [9, 44], т. е. обучавшихся бесплатно, «четверо назначили себя для театра» [9, 60]. А из 100 учеников гимназии для разночинцев 18 юношей «составляли труппу Московского и содержимы были на

иждивении антрепренера Дж. Локателли, который в то время заведывал Русским театром и Итальянской оперой» [9, 60]. Причем 10 школяров из этих 18 «должны были учиться музыке вокальной и инструментальной, двое театральной живописи и шестеро танцам» [9, 60]. Наличие такого числа талантливых ребят позволило университету иметь «средства для своего домашнего театра, которым иногда угощал своих посетителей» [9, 60].

Процесс накопления знаний по истории искусств, начавшийся практически с основания Московского университета, продолжился. Первоначально по проекту М. В. Ломоносова учеба в университете должна была составлять семь лет. Обучение начиналось на философском факультете — одном из трех, согласно плану ученого, который служил основой университетского образования. В перечне предметов этого факультета встречаем такие, как древности и геральдика, которые тогда были указаны как вспомогательные науки, относящиеся к «Истории всеобщей и Русской» [9, 13]. Через три года студенты уже могли выбрать, чем они хотят заниматься: продолжить учебу на философском или же перейти на медицинский или юридический факультеты. Как известно, с момента открытия университета вплоть до 1759 года лекции не были распределены по факультетам [9, 56].

Первая защита докторской диссертации «Краткое начертание состояния наук и искусств в Российской империи» преподавателем философии Московского университета И. Г. Фроманном состоялась в 1766 году в Тюбингенском университете [2, 26] Германии, а не в России, потому что до 1803 года Московский университет не имел права возводить в ученые степени [2, 37]. Фроманн тогда «высказал... много похвального во славу нашего отечества», удивительной новостью для ученого собрания тогда стали «успехи наши в науках» [9, 134]. Защита проходила на латинском языке, на котором в то время велись практически все лекции в университете приглашенными иностранными профессорами. Лекции же на русском языке на всех факультетах начнут читать «природные» россияне, питомцы университета, «для лучшего распространения в России наук» в 1768 году [2, 26]. Однако публичные лекции, которые мог посетить любой желающий, читались в то время и на латыни, и на русском, все зависело лишь от того, кто был лектором — иностранец или русский.

В 1799 году в перечне лекционных курсов, которые значились тогда на философском факультете, указан курс «Теория изящных искусств» [2, 36]. После принятия университетского

устава в 1804 году вместо трех факультетов было образовано четыре отделения (факультеты). На отделении словесных наук с 1813 года вел лекции по теории изящных искусств будущий ректор университета, профессор М.Т. Каченовский [2, 47]. Затем профессор М.Г. Гаврилов преподавал там же курс теории и истории изящных искусств «по Зульцеру» (И.Г. Зульцер — немецкий эстетик) [7, 39]. С 1832 года профессор Н.И. Надеждин уже читал курс по эстетике и теории искусства [2, 61].

С 1847 года начал преподавать в университете специалист по классическим древностям П.М. Леонтьев, который в 1850 году был назначен хранителем Минц-кабинета, где было собрано значительное число монет из разных стран, представлявших разные эпохи. Возглавив кабинет, профессор П.М. Леонтьев сразу выписал из Петербургской Академии художеств небольшое собрание слепков с античных скульптур, «которые и служили ему наглядным пособием в преподавании классических древностей» [5, 11]. Павел Михайлович, проведя несколько лет за границей, имел представление о художественных собраниях разных музеев, получив известность как «знаток и поклонник классического мира» [5, 11]. Благодаря профессору Леонтьеву Минц-кабинет превратился в Кабинет изящных искусств и древностей, в собрание которого теперь входили: галерея портретов великих князей, коллекции различных слепков, античной посуды, золотых пуговиц, серьги [9, 543] и пр.

Дело Леонтьева продолжил профессор К.К. Герц, который благодаря деньгам, полученным от В.П. Боткина, расширил коллекцию слепков Кабинета изящных искусств и «составил небольшой, но хорошо подобранный для целей преподавания комплект греческих и римских статуй» [5, 12]. По представлению профессора Герца в 1857 году впервые была учреждена кафедра истории и теории изящных искусств [5, 11] на историко-филологическом факультете, образованном в 1850 году [6, 215].

В ноябре 1848 года возник вопрос об открытии полноценного Музея изящных искусств и древностей, Совет университета даже одобрил проект его учреждения, но из-за отсутствия денег он не был воплощен в жизнь [2, 75]. К слову заметить, что впервые идея о создании Эстетического музея при университете была высказана еще в 1831 году писательницей, состоявшей в Обществе истории и древностей российских, З.А. Волконской, которая жила в ту пору в Риме, но ей тогда не удалось осуществить свой проект «по недостатку средств» [5, 11].

По уставу 1863 года в перечне расходов Московского университета Кабинет уже именуется Музеем изящных искусств и древностей. В связи с приобретением новых коллекций и экспонатов небольшое помещение в длинном каменном обветшалом корпусе Старого университета по улице Никитской, уже «ни по своим размерам, ни по внешнему неказистому виду не соответствовал тому, что могло бы быть названо... “музеем”» [5, 12]. Поэтому часть музейного собрания была передана на хранение в Исторический музей. Музей изящных искусств и древностей, бывший подспорьем в преподавании истории искусств в Московском университете, остро нуждался в новых помещениях. Именно в таком неприглядном виде получил в свое ведение музей профессор И.В. Цветаев, который тогда же, в 1888 году, возглавил и кафедру истории и теории изящных искусств [5, 12].

Профессор Цветаев сразу развил бурную деятельность по пропаганде строительства специального здания для университетского музея. По его инициативе начался сбор пожертвований, на призыв И.В. Цветаева вскоре откликнулись русские меценаты, высокопоставленные особы, отдельные частные жертвователи и общественные организации. Собранные за несколько лет средства позволили начать строительство специального музейного здания на площади Колымажного двора по проекту архитектора Р.И. Клейна 17 августа 1898 г., когда торжественно был заложен первый камень в его основание [4, 234]. Профессор И.В. Цветаев стал и первым директором открытого в 1912 году Музея изящных искусств имени императора Александра III (или, как его еще называли, «Музея слепков»). В новом музейном здании читались лекции и велись практические занятия для студентов. Из университетского музея, задуманного как учебно-вспомогательный музей при кафедре истории и теории искусств, вырос музей всероссийского значения для просвещения различных слоев общества.

Кафедра истории и теории искусств просуществовала на историко-филологическом факультете университета до 1919 года, пока не был образован факультет общественных наук (ФОН). В 1931 году на базе только что созданного историко-философского отделения был учрежден самостоятельный институт (МИФЛИ), в котором был открыт сначала литературный факультет, преобразованный в октябре 1934 года в факультет литературы, искусства, языка. В 1941 году после возвращения МИФЛИ в лоно Московского университета, когда был создан филологический факультет, в списке его кафедр появилась кафедра искусствоведения, которой руководила доцент

М.М. Кобылина [3, 37]. В мае 1943 года из этой кафедры были образованы две: русского искусствоведения (руководитель — профессор М.В. Алпатов) и общего искусствоведения [2: 260].

В сентябре 1950 года это отделение было переведено на исторический факультет и включало две кафедры: истории русского искусства (руководитель — профессор А.А. Федоров-Давыдов) и общего искусствознания (руководитель — профессор Б.Р. Виппер). В 1960 году в составе отделения искусствоведения были кафедра истории русского и советского искусства (руководитель — профессор А.А. Федоров-Давыдов) и зарубежного искусства (руководитель — член-корреспондент АН СССР В.Н. Лазарев) [1: 49]. В 1994 году в структуре истфака на отделении искусствоведения появилась кафедра истории русского искусства (руководитель — профессор А.И. Морозов) и кафедра всеобщей истории искусств (руководитель — член-корреспондент РАН, профессор В.Н. Гращенков) [1, 123]. В настоящее время в структуру истфака входит отделение истории и теории искусств.

Большинство старейших университетов Европы в своем составе имеют специальные факультеты по подготовке будущей музыкальной, театральной и художественной элиты. В 2001 году и в структуре Московского университета впервые появился такой факультет, ставший преемником художественных традиций, заложенных еще в XVIII столетии. Под руководством декана, профессора А.П. Лободанова, факультет в тот год приступил к обучению будущих деятелей искусств, подготовка которых представляет собой синтез университетского классического образования в области теории и истории искусств и практического воспитания творческих специалистов в сфере искусства. Факультет искусств, по сути, перенял опыт художественного класса XVIII в., когда его ученики «учились петь у А. Дуни, рисовать у Стенглина (И. Штеглин), инструментальной музыке у Клима Яновского, механическим искусствам у И. Шульца» [9, 39]. Это были не простые люди, а известные в своих кругах деятели. Например, Антонио Дуни — итальянский композитор и капельмейстер, до службы в университете состоял в штате Мадридской королевской капеллы, другой учитель — Клим Яновский, музыкант, преподаватель инструментальной музыки и т. д.

Сегодня в Московском университете вновь учатся будущие художники, музыканты, певцы, артисты театра и танцоры. Если мы обратимся к тексту устава 1804 года, то в списке преподавателей помимо учителей рисования указаны также

«учителя искусств: фехтования, музыки и танцевания» [8, 133], а в списке штатов университета по уставу 1835 года значатся «учителя рисования и учителя искусств вообще» [8, 172]. Сегодня среди преподавателей факультета искусств можно видеть многие прославленные имена народных и заслуженных артистов России, выдающихся деятелей искусства и культуры. Например, М.В. Былова — народная артистка РФ, блиставшая много лет на сцене Большого театра.

Таким образом, на протяжении всего периода существования Московского университета в его стенах трудилась и продолжает трудиться целая плеяда замечательных преподавателей и профессоров, воспитавших целый ряд знаменитых искусствоведов и специалистов в разных областях искусств, вооруженных академическими знаниями в области истории и теории искусств.

Список литературы

1. Летопись исторического факультет МГУ (1934—1994 гг.). М.: Издательская группа Прогресс, 1994.
2. Летопись Московского университета. М.: Изд-во МГУ, 1979.
3. Московский университет в Великой Отечественной войне. М.: Изд-во МГУ, 1975.
4. Отчет о состоянии и действиях императорского Московского Университета за 1898 г. М., 1898.
5. Отчет о соединенном заседании Высочайше утвержденнаго Комитета по устройству Музея изящных Искусств имени Императора Александра III и Совета Императорскаго Московскаго Университета, посвященномъ памяти И.В. Цветаева и Ю.С. Нечаева-Мальцова (15 декабря 1913 г.). М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1914.
6. Очерки по истории советской науки и культуры. М., 1968.
7. Указатель имен к изданию: С.П. Шевырев. История Императорскаго Московскаго университета, написанная к столетнему его юбилею 1755—1855 / авт.-сост: З.В. Гришина, Д.А. Гутнов, Л.Г. Литвинова, А.С. Орлов (отв. ред.), В.П. Пушкин. М.: Изд-во МГУ, 1998.
8. Уставы Московскаго университета 1755—2005: [сборник] / авт.-сост. Е.И. Гена. М.: Имперіум Пресс, 2005.
9. *Шевырев С.П.* История императорскаго Московскаго университета, написанная к столетнему его юбилею. 1755—1855. Репринтное издание. М.: Изд-во МГУ, 1988.

ВКЛАД НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ В ОХРАНУ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

С. Лоруссо

Заместитель профессора Болонского университета (Италия)

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы междисциплинарного взаимодействия науки и образования в области охраны культурного наследия, дается методология искусствоведческого анализа объектов культурного наследия.

Ключевые слова: охрана культурного наследия, наука и образование, междисциплинарность, методология искусствоведческого анализа объектов культурного наследия.

Salvatore Lorusso

Alma Mater Studiorum Università di Bologna (Italy)

CONTRIBUTO SCIENTIFICO E FORMATIVO NEL SETTORE DEI BENI CULTURALI

Scientific Contributions and Educational Value in Cultural Heritage

Abstract. The article considers the questions of interdisciplinary interaction of Scientific Contributions and Educational Value in Cultural Heritage, given the methodology of art-agency analysis of Cultural Heritage objects.

Key words: Protection of Cultural Heritage, Science and Education, Interdisciplinary, Methodology art analysis of Cultural Heritage objects.

1. La Scuola di Lettere e Beni Culturali dell'Università di Bologna: materia e segni della storia sostanzialmente e formalmente uniti

Con la recente riforma, in Italia si è stabilito che in ambito universitario le attività didattiche e di ricerca sono delegate ai Dipartimenti, che devono ricondursi ad una Scuola di riferimento. Il Dipartimento di Beni Culturali fa riferimento alla Scuola di Lettere e Beni Culturali. La Scuola di Lettere e Beni Culturali deriva dall'unione delle ex-Facoltà di Lettere e Filosofia e di Conservazione dei Beni Culturali di cui eredita i rispettivi Corsi di Studio.

L'offerta didattica della Scuola, supportata da sette Dipartimenti di riferimento, varia dagli ambiti più tradizionali delle discipline umanistiche (Lettere, Filosofia, Storia e Beni Culturali) a quelli di più recente introduzione (DAMS, Comunicazione, Antropologia, Religioni, Culture dell'Oriente e Moda), attraendo numerosissimi studenti da tutta Italia e dall'estero.

In questa afferenza si sottolinea come si sia voluto evidenziare il collegamento fra diverse discipline fra le quali lettere, storia dell'arte e conservazione dei beni culturali: tali discipline sono accomunate da una interpretazione e lettura di specifici segni.

Come è noto la disciplina che studia i segni è la semeiotica (dal greco σημειον, *semèion*, che significa “segno”, e da τέχνη, “arte”).

L'etimologia del termine è identica a quella di semiotica ma, per consuetudine, la parola “semeiotica” viene utilizzata solo per definire quella branca della medicina il cui oggetto di studio è rappresentato dai sintomi soggettivi e dai segni di malattia, e da come entrambi debbano essere integrati per giungere alla diagnosi.

Considerato che il segno è in generale “qualcosa che rinvia a qualcos'altro” (per i filosofi medievali “aliquid stat pro aliquo”), possiamo dire che la semiotica è la disciplina che studia i fenomeni di significazione e di comunicazione. Per significazione, infatti, si intende ogni relazione che lega qualcosa di materialmente presente a qualcos'altro di assente. Ogni volta che si mette in pratica o si usa una relazione di significazione, si attiva un processo di comunicazione. Le relazioni di significazione definiscono il sistema che viene ad essere presupposto dai concreti processi di comunicazione.

La semiologia si occupa prevalentemente di linguaggi verbali o, comunque, attribuisce al linguaggio verbale un'importanza centrale. Il termine semiologia deriva dal neologismo *sémiologie* coniato dal linguista francese F. de Saussure. La semiologia (o linguistica) costituisce, quindi, una parte della semiotica.

D'altra parte, poiché la cultura è un fenomeno di comunicazione e qualunque comunicazione si realizza mediante segni, si può altresì affermare la natura semiotica della cultura. La cultura, in questa prospettiva, si presenta con una molteplicità di codici (di linguaggi), tra i quali la lingua naturale ha posizione dominante, perché è il codice più efficace ed utile. Si può dunque raffigurare il sistema della cultura come costruito concentricamente intorno al codice-lingua. In questo quadro la semiotica ha affrontato gli argomenti più vari, dai mass-media ai fumetti, dalle consuetudini sociali alle passioni, dalle arti all'urbanistica, dal teatro al cinema. È indubbio il vantaggio di penetrare con gli stessi strumenti e, quindi con la stessa metodologia, in tutte le estensioni della cultura.

Una di queste estensioni è rappresentata dalla semiotica dell'arte visiva: disciplina che si occupa di studiare le qualità significative di un'opera artistica visiva. La disciplina si sviluppa fondamentalmente grazie alle ricerche e alle riflessioni condotte dal semiotico Greimas e, in particolare, attraverso un suo specifico saggio: *"Semiotica plastica e semiotica figurativa"*. L'attività di semiotico dell'arte visiva non va confusa con quella del critico d'arte: infatti mentre quest'ultimo si occupa di analizzare un quadro attraverso le qualità compositive (valutazione dell'immagine dipinta, del grado di realismo dell'immagine, della bellezza dell'opera, ecc.), lo scopo del semiotico d'arte è quello di ricercare significati all'interno dell'opera, attraverso una precisa strategia di analisi:

- correlazione simbolica, quando cioè si trova una convenzione che lega simbolicamente il formante ad una unità culturale: per esempio oro sta a sacro, quindi ad una unità del piano dell'espressione (il colore oro) corrisponde un'unità del piano del contenuto (chi veste di oro è un essere sacro, secondo un rapporto "uno a uno");
- correlazione semi-simbolica, che prevede un rapporto tra una categoria dell'espressione e una categoria del contenuto. Una categoria prevede sempre due termini in opposizione. Per esempio: alla categoria topologica "alto / basso" corrisponderà la categoria "spazio del sacro / spazio del profano", ossia, in un dipinto, la posizione di un personaggio in alto ne dà una connotazione sacra, la posizione in basso dà al personaggio una connotazione profana.

Il collegamento fra segni e significato e, in particolare fra materia e segni della storia, si riscontra anche nella "conservazione dei beni culturali".

L'esigenza di poter disporre di una metodologia semplice ed immediata per la descrizione delle alterazioni e degradazioni macroscopiche dei manufatti lapidei ha fatto sì che, nell'ambito del-

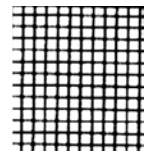
la Commissione Normal (Normativa Manufatti Lapidei), istituita in Italia nel 1979 su iniziativa dell'Istituto Centrale per il Restauro (ICR) e del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR), con lo scopo di redigere metodi unificati per lo studio delle alterazioni dei materiali lapidei e per il controllo dell'efficacia dei trattamenti conservativi di manufatti di interesse storico-artistico, si adottasse la normativa NORMAL 1/88: Lessico per la descrizione delle alterazioni e degradazioni¹ macroscopiche dei manufatti lapidei.

Lo scopo della Norma è scegliere e definire i termini per indicare le differenti forme di alterazione e degradazione visibili ad occhio nudo, prescindendo dalle cause, e indicare le modalità di rappresentazione grafica: quindi un rapporto fra materia e segno (tab. 1).

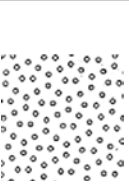
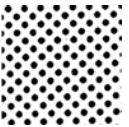
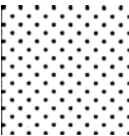
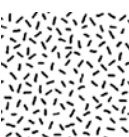
Il lessico definito dal Normal 1/88 "Alterazioni macroscopiche dei materiali lapidei" è stato integrato da voci più specifiche per i dipinti murali utilizzate dall'Istituto Centrale del Restauro. Si è inoltre stabilito di indicare in una sequenza crescente la gravità dell'alterazione/degradazione con la seguente simbologia: X = lieve; XX = media; XXX = alta.

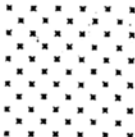
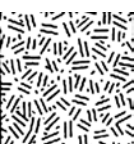
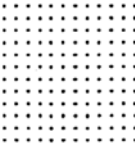
A fine esemplificativo in fig. 1—2 e in tab. 2 vengono descritte, secondo la Normal 1/88, le diverse tipologie di alterazione/degradazione relative al dipinto "Virtù della Temperanza" nell'ambito dello studio commissionato nel 2008 al Laboratorio Diagnostico per i Beni Culturali del Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna (committente: Parrocchia di San Giovanni Battista DI Cesena): "Gli apparati decorativi della Chiesa di San Zenone (Cesena): studio storico, tecnico-artistico, tecnico-diagnostico".

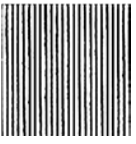
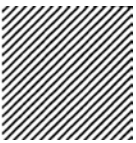
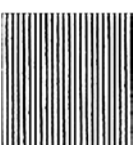
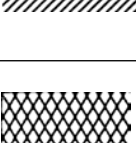
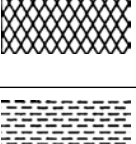
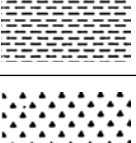
Tab. 1. NORMAL 1/88: Lessico per la descrizione delle alterazioni e degradazioni macroscopiche dei manufatti lapidei

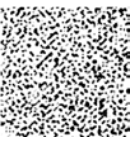
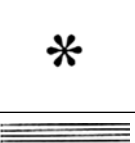
Alterazione cromatica	Alterazione che si manifesta attraverso la variazione di uno o più parametri che definiscono il colore; tinta (hue), chiarezza (value), saturazione (chroma). Può manifestarsi con morfologie diverse a seconda delle condizioni e può riferirsi a zone ampie e localizzate	
------------------------------	---	---

¹ Per alterazione si intende una modificazione del materiale che non implica necessariamente un peggioramento delle sue caratteristiche sotto il profilo conservativo, mentre il termine degradazione implica sempre un peggioramento.

Alveolizzazione	Degradazione che si manifesta con la formazione di cavità di forme e dimensioni variabili. Gli alveoli sono spesso interconnessi e hanno distribuzione non uniforme. Nel caso particolare in cui il fenomeno si sviluppa essenzialmente in profondità con andamento a diverticoli si può usare il termine di <i>alveolizzazione o caratura</i>	
Concrezione	Deposito compatto generalmente formato da elementi di estensione limitata, sviluppato preferenzialmente in una sola direzione non coincidente con la superficie lapidea. Talora può assumere forma stalattitica o stalagmitica	
Crosta	Strato superficiale di alterazione del materiale lapideo o dei prodotti utilizzati per eventuali trattamenti. Di spessore variabile, è dura, fragile e distinguibile dalle parti sottostanti per le caratteristiche morfologiche e, spesso per il colore. Può distaccarsi anche spontaneamente dal substrato che, in genere, si presenta disgregato e/o pulverulento	
Deformazione	Variazione della sagoma che interessa l'intero spessore del materiale e che si manifesta soprattutto in elementi lastriformi	
Degradazione differenziale	Degradazione da porre in rapporto ad eterogeneità di composizione o di struttura del materiale, tale quindi da evidenziarne gli originali motivi tessiturali o strutturali	
Deposito superficiale	Accumulo di materiali estranei di varia natura, quali, ad esempio, polvere, terriccio, guano, ecc. Ha spessore variabile e, generalmente, scarsa coerenza e aderenza al materiale sottostante	
Disgregazione	Decoesione caratterizzata da distacco di granuli o cristalli sotto minime sollecitazioni meccaniche	

Distacco	Soluzione di continuità tra strati superficiali del materiale, sia tra loro che rispetto al substrato; prelude in genere alla caduta degli strati stessi. Il termine si usa in particolare per gli intonaci e i mosaici. Nel caso di materiali lapidei naturali le parti distaccate assumono spesso forme specifiche in funzione delle caratteristiche strutturali e tessiturali, e si preferiscono allora voci quali <i>crosta, scagliatura, esfoliazione</i>	
Efflorescenza	Formazione di sostanza, generalmente di colore biancastro e di aspetto cristallino pulverulento o filamentoso, sulla superficie del manufatto. Nel caso di efflorescenze saline, la cristallizzazione può avvenire all'interno del materiale provocando spesso il distacco delle parti più superficiali: il fenomeno allora prende il nome di <i>criptoefflorescenza o subefflorescenza</i>	
Erosione	Asportazione di materiale dalla superficie dovuta a processi di natura diversa. Quando sono note le cause di degrado, possono essere utilizzati anche termini come <i>erosione per abrasione</i> o <i>erosione per corrosione</i> (cause meccaniche), <i>erosione per corrosione</i> (cause chimiche e biologiche), <i>erosione per usura</i> (cause antropiche)	
Esfoliazione	Disgregazione che si manifesta con distacco, spesso seguito da caduta, di uno o più strati superficiali subparalleli fra loro (<i>sfoglie</i>)	
Fratturazione e fessurazione	Degradazione che si manifesta con la formazione di soluzioni di continuità del materiale e che può implicare lo spostamento reciproco delle parti	
Incrostazione	Deposito stratiforme, compatto e generalmente aderente al substrato, composto da sostanze inorganiche o da strutture di natura biologica	

Lacuna	Caduta e perdita di parti di un dipinto murale, con messa in luce degli strati di intonaco più interni o del supporto (v. anche <i>mancanza</i>)	
Macchia	Alterazione che si manifesta con pigmentazione accidentale e localizzata della superficie; è correlata alla presenza di materiale estraneo al substrato (per esempio: ruggine, sali di rame, sostanze organiche, vernici)	
Mancanza	Caduta e perdita di parti. Il termine, generico, si usa quando tale forma di degradazione non è descrivibile con altre voci del lessico. Nel caso particolare degli intonaci dipinti si adopera di preferenza lacuna	
Patina	Alterazione strettamente limitata a quelle modificazioni naturali della superficie dei materiali non collegabili a manifesti fenomeni di degradazione e percepibili come una variazione del colore originario del materiale. Nel caso di alterazioni indotte artificialmente si usa di preferenza il termine di <i>patina artificiale</i>	
Patina biologica	Strato sottile, morbido e omogeneo, aderente alla superficie e di evidente natura biologica, di colore variabile, per lo più verde. La patina biologica è costituita prevalentemente da microrganismi cui possono aderire polvere, terriccio, ecc.	
Pellicola	Strato superficiale di sostanze coerenti fra loro ed estranee al materiale lapideo. Ha spessore molto ridotto e può distaccarsi dal substrato, che in genere si presenta integro	
Pitting	Degradazione puntiforme che si manifesta attraverso la formazione di fori ciechi, numerosi e ravvicinati. I fori hanno forma tendenzialmente cilindrica con diametro massimo di pochi millimetri	

Polverizzazione	Decoesione che si manifesta con la caduta spontanea del materiale sotto forma di polvere o di granuli	
Presenza di vegetazione	Locuzione impiegata quando vi sono licheni, muschi e piante	
Rigonfiamento	Sollevamento superficiale e localizzato del materiale, che assume forma e consistenza variabile	
Scagliatura	Degradazione che si manifesta col distacco totale o parziale di parti (<i>scaglie</i>) spesso in corrispondenza di soluzioni di continuità del materiale originario. Le scaglie, costituite generalmente da materiale in apparenza inalterato, hanno forma irregolare e spessore consistente e disomogeneo. Al di sotto possono essere presenti <i>efflorescenze</i> o <i>patine biologiche</i>	

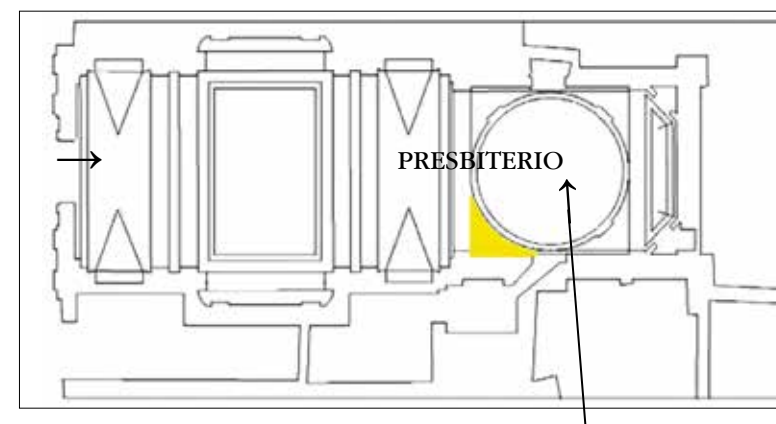


Fig. 1. Pianta della chiesa e localizzazione del dipinto

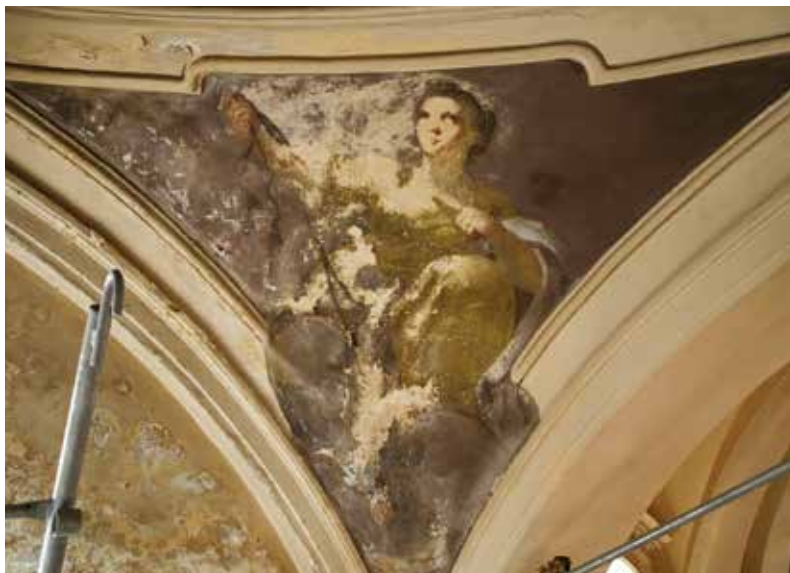
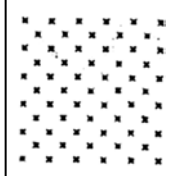
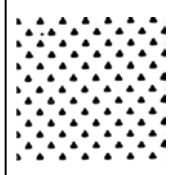
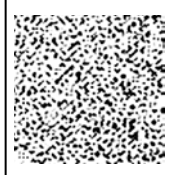
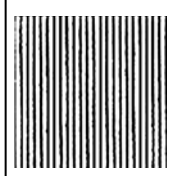


Fig. 2. Dipinto murale "Virtù della Temperanza"

**Tab. 2. Alterazioni/degradazioni rilevate sul
Dipinto murale
Virtù della Temperanza**

Legenda	Tipologia del degrado	Valutazione qualitativa	Valutazione semiquantitativa		
	Deposito superficiale	Molto diffuso	X	X	

	Efflorescenze	Numerose, puntiformi e localizzate	X		
	Pitting	Localizzato	X		
	Fessurazione/fratturazione	Molto localizzate	X	X	X
	Caduta della pellicola pittorica/polverizzazione	Diffusa	X	X	
	Lacune	Molto diffuse	X	X	X

2. Casi di studio

L'attribuzione di un'opera d'arte è un'operazione alquanto complessa ed è molto facile essere tratti in inganno: è fondamentale uno studio approfondito dell'opera oggetto di studio.

La difficoltà deriva anche dal fatto che tra l'opera originale e il falso esistono quasi sempre un gran numero di categorie intermedie, come le copie e le repliche.

A tal riguardo si prende in esame la terminologia che gli esperti del settore utilizzano per distinguere i diversi gradi di certezza nell'attribuzione di un'opera d'arte:

- *Autentico*: l'opera d'arte è interamente dell'epoca indicata (o di un determinato autore);
- *Originale*: l'opera d'arte è realmente di un determinato artista del quale presenta tutte le caratteristiche stilistiche;
- *Replica*: riedizione di un prototipo originale, eseguita dall'artista stesso;
- *Copia*: riproduzione dell'opera eseguita da un'artista diverso;
- *Attribuito a*: tale indicazione evidenzia che l'opera è stata eseguita ai tempi dell'artista in questione e che lo stesso è l'autore più probabile;
- *Firma di*: tale indicazione ha lo scopo di garantire l'attribuzione all'artista nominato, sebbene vi sia comunque da verificare l'autenticità di tale firma;
- *Scuola di*: l'autore dell'opera è un'artista gravitante nell'ambiente dell'artista citato, in maniera diretta o si tratta di un allievo;
- *Seguace*: artista che rivela alcuni tratti stilistici riconducibili ad un determinato maestro;
- *Falso*: consiste nella sostituzione totale di un manufatto a fini speculativi;
- *Riprodotta*: opera realizzata con mezzi informatici.

Prima di descrivere i casi di studio si ritiene opportuno introdurre alcuni aspetti relativi alla valutazione soggettiva e oggettiva delle opere d'arte e, quindi, alla loro valutazione economica.

La valutazione soggettiva si basa sulla valutazione artistica, stilistica e iconografica, che si completa con la valutazione oggettiva sulla base di metodologie scientifiche: in questo caso è possibile confermare l'autenticità dell'opera d'arte.

I fattori e gli elementi che determinano la valutazione economica di una opera d'arte nel mercato dell'arte presso le case d'asta sono:

- autenticità;
- datazione;
- periodo di produzione del lavoro, perché la produzione di un artista è legata ad eventi e "momenti" della vita dello stesso autore;
- sviluppo tecnico creativo, che si riferisce all'aspetto precedente;
- provenienza;
- stato di conservazione, che consente la "lettura" del manufatto.

Fondamentalmente, la valutazione svolta dagli esperti delle case d'asta è una valutazione di carattere soggettivo, ba-

sata sull'analisi degli elementi stilistici, estetici, iconografici e, quindi, di carattere visivo del manufatto di interesse e non supportata da tecniche diagnostiche appropriate che, nel rispetto dell'unicità e non rinnovabilità del bene, sono non distruttive e non invasive.

Per la valutazione soggettiva risulta fondamentale ovviamente l'esperienza dello studioso. La valutazione oggettiva, relativamente all'attribuzione di un'opera, alla sua autenticità, alla datazione, alla valutazione del suo stato di conservazione, si basa invece sull'utilizzo delle metodologie diagnostiche, anche in riferimento alle nuove tecnologie.

In completezza lo studio di un'opera d'arte deve essere condotto con il contributo sinergico del diagnosta-conservatore e dello storico e, quindi, con l'impiego delle tecniche diagnostico-analitiche ma anche con analisi di carattere stilistico e filologico. Questo approccio pluridisciplinare costituisce il fondamento della formazione del "conservatore" nell'ambito della conservazione e valorizzazione dei Beni Culturali in un contesto che riunisce le competenze scientifiche e quelle umanistiche.

Di seguito sono presentati tre casi di studio che testimoniano alcune applicazioni delle metodologie scientifiche per la diagnostica, la conservazione e la valorizzazione di manufatti di interesse storico-artistico svolte negli ultimi anni presso il "Laboratorio Diagnostico per i Beni Culturali" Alma Mater Studiorum Università di Bologna con sede a Ravenna.

Tali indagini si conducono alle numerose e diverse attività di ricerca in ambienti confinati ed esterni relative allo studio del "sistema: bene culturale/ambiente di conservazione/ biota" (operatore, restauratore, fruitore).

I casi di studio testimoniano come l'interpretazione e la lettura, anche con l'ausilio di tecniche diagnostiche, di specifici "segni" possa consentire di:

- confermare o confutare le attribuzioni delle opere d'arte,
- migliorare la leggibilità di iscrizioni e testi,
- leggere scritti palinsesti,
- datare i manufatti oggetto di studio.

In definitiva, gli studi di seguito riportati possono a ragione fornire un esempio relativo all'applicazione di una metodologia per la tutela e valorizzazione dei beni culturali anche con la finalità di incrementare il valore storico-artistico-documentale e, quindi, culturale del bene e di determinarne il conseguente valore economico-mercantile.

I casi di studio trattati riguardano:

- il dipinto ad olio su tavola *“Madonna con bambino e devoto”*, attribuito a Alvise Vivarini nell’ultimo periodo di attività dell’artista fra la fine del 1400 e gli inizi del 1500;
- la scultura in marmo *“Madonna con bambino”*, attribuita a Francesco Laurana ma in verità riconducibile a un periodo ben distante da quello di vita dello scultore;
- il codice *“Phillips 9589”*, l’unico codice dantesco pergamenaceo palinsesto che conserva una delle testimonianze più antiche di quel ramo della tradizione manoscritta della Commedia di Dante denominata *“antica vulgata”*.

2.1. Indagini diagnostiche e valutazione storico-stilistica del dipinto *“Madonna con bambino e devoto”* attribuito ad Alvise Vivarini

2.1.1. Introduzione

Il presente caso di studio si riferisce a un dipinto (olio su tavola, 52 x 44 cm) raffigurante la Vergine che sorregge il Bambino benedicente con a fianco il ritratto del devoto inginocchiato (fig. 3), attribuito al pittore veneziano Alvise Vivarini (1445 ca. – 1505).



Fig. 3. Dipinto ad olio su tavola *“Madonna con bambino e devoto”*

Il dipinto è stato venduto, con comunicazione scritta dello storico dell’arte Rodolfo Pallucchini che ha avanzato l’attribuzio-

ne al pittore Alvise Vivarini, dalla casa d’asta Semenzato nel 1984 a Venezia. Prezzo di stima 30/40 milioni di lire; prezzo di aggiudicazione 50 milioni di lire.

Le indagini effettuate hanno avuto lo scopo di accertare la validità dell’attribuzione attraverso:

- l’esame stilistico e storico-artistico dell’opera, in confronto con quanto è noto sulla tecnica pittorica utilizzata dal Vivarini
- indagini diagnostiche volte alla caratterizzazione dei materiali costituenti, nonché alla valutazione dello stato di conservazione dell’opera.

2.1.2. Esame stilistico e storico-artistico

Esponente di una nota famiglia di artisti attiva a Venezia tra la metà e la fine del XV secolo, Alvise Vivarini manifesta con il suo stile il passaggio dal gotico internazionale a forme e tecniche rinascimentali.



Fig. 4. *Madonna con bambino e quattro santi* (polittico per il convento di Montefiorentino, 1476, Galleria nazionale delle Marche, Urbino).

Il Vivarini si formò nella bottega paterna, rivelando già nelle prime opere le componenti essenziali del suo linguaggio: una ricerca di semplificazione geometrica delle figure nello spazio, derivata dalla lezione di Antonello da Messina (presente a Venezia tra il 1475 e il 1476), e la tendenza ad un sentimentalismo patetico. Subì anche l'influsso di Mantegna e di Giovanni Bellini, che già si nota fin dalla sua prima opera: "Madonna con bambino con quattro santi" (fig. 4).

Figure arrotondate e solide, modellate dalla luce cristallina caratterizzano più chiaramente le opere successive, in particolare la Sacra conversazione (fig. 5), ritenuta il suo capolavoro, e il San Girolamo (fig. 6).



Fig. 5. *Sacra conversazione*
(1480 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia)



Fig. 6. *San Girolamo* (National Gallery of Art, Washington)

2.1.3. Indagini diagnostiche

• FOTO DIGITALI IN LUCE DIFFUSA E RADENTE

Le riprese fotografiche, in particolare quelle eseguite in luce radente (fig. 7) hanno evidenziato, oltre all'applicazione di un massiccio e perciò inappropriato strato di vernice, alcune alterazioni-degradazioni (fig. 8) riconducibili sostanzialmente a:

- numerose crepe longitudinali corrispondenti alle giunture delle tavole;
- alcuni interventi con stucco;
- perdita di coesione tra il film pittorico e lo strato preparatorio.



A B
Fig. 7. Foto digitale in luce visibile radente: da destra A; da sinistra B

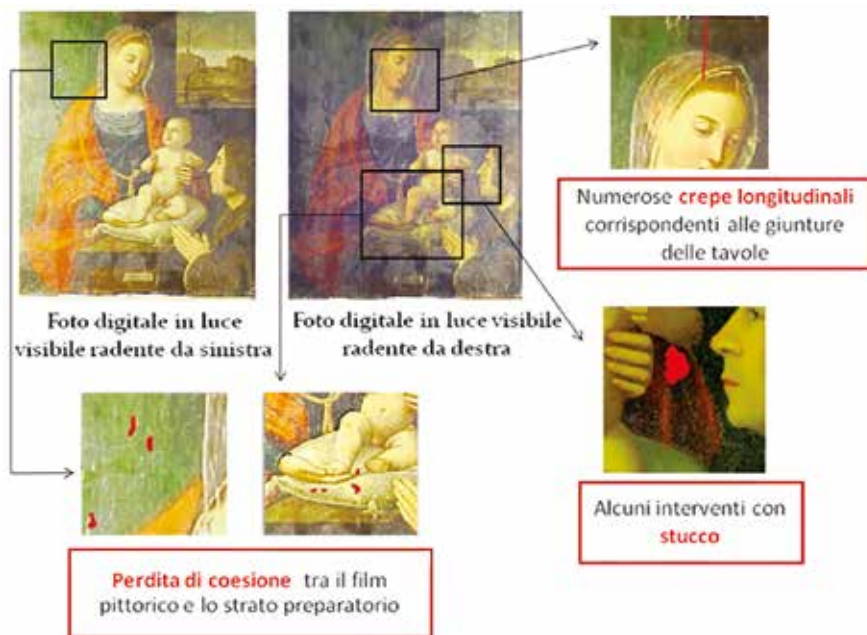


Fig. 8. Riprese fotografiche in luce radente: alcune alterazioni-degradazioni

• RIFLETTOGRAFIA NEL VISIBILE E NELL'INFRAROSSO

Al fine di caratterizzare la tecnica pittorica utilizzata durante la stesura del dipinto ed individuare la presenza di possibili disegni preparatori e/o ripensamenti pittorici, è stata utilizzata la tecnica di riflettografia nell'infrarosso.

La ripresa complessiva del dipinto eseguita in infrarosso (fig. 9) evidenzia un dato molto importante: la presenza di un'altra figura alla destra della Vergine.



Fig. 9. Riflettografia VIS

Riflettografia IR

Ciò può significare sia un pentimento sia l'utilizzo di una tavola già parzialmente dipinta: tale figura potrebbe essere attribuita a san Giuseppe.

Le riprese in IR rivelano la presenza di un disegno preparatorio sviluppato per la realizzazione delle forme e delle parti anatomiche in particolare delle mani (fig. 10).

Le immagini evidenziano come la definizione delle ombre e dei chiaroscuri sia stata realizzata fin dalle prime fasi del procedimento pittorico.

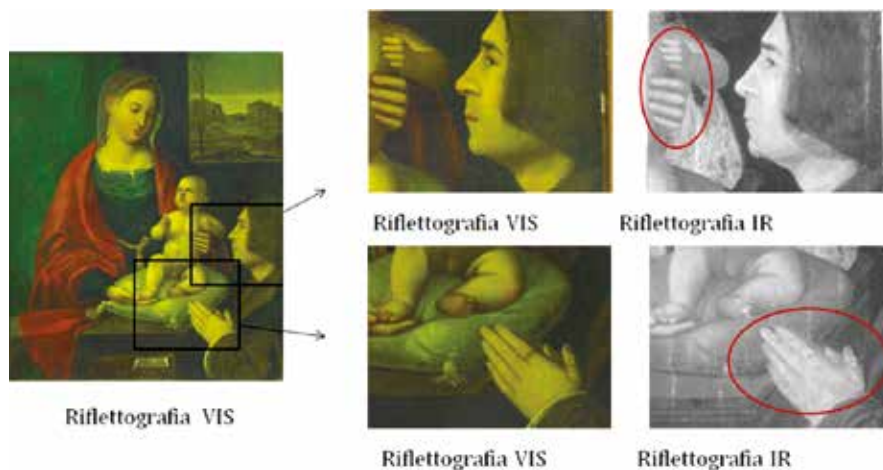


Fig. 10. Riprese in IR: particolare delle mani.

• RIFLETTOGRAFIA NELL'ULTRAVIOLETTO

L'immagine in luce visibile a confronto con la ripresa in infrarosso come anche la successiva ripresa in UV, hanno permesso di discernere in modo più evidente la scritta posta sul cartiglio che diviene così leggibile: "ALVISIUS VIVARINUS P." e di confermare la contemporaneità del cartiglio rispetto al resto dell'opera (fig. 11).

L'osservazione del quadro attraverso l'utilizzo della lampada di Wood ha confermato la presenza di uno strato lucido superficiale molto riflettente imputabile alla vernice e la presenza di pochi ma grossolani interventi di restauro.

• SPETTROSCOPIA DI FLUORESCENZA A RAGGI X

Al fine di individuare gli elementi, presenti anche in tracce, costituenti i vari pigmenti usati dall'autore durante la stesura dell'opera, si è utilizzata la tecnica non distruttiva di spettroscopia di fluorescenza a raggi X.

I punti presi in esame (fig. 12) sono:

- 1) rosso del manto della Vergine (fig. 13);
- 2) azzurro della veste della Vergine (fig. 14);
- 3) bianco del cuscino (fig. 15);
- 4) bruno della veste del devoto (fig. 16);
- 5) verde del drappo (fig. 17).

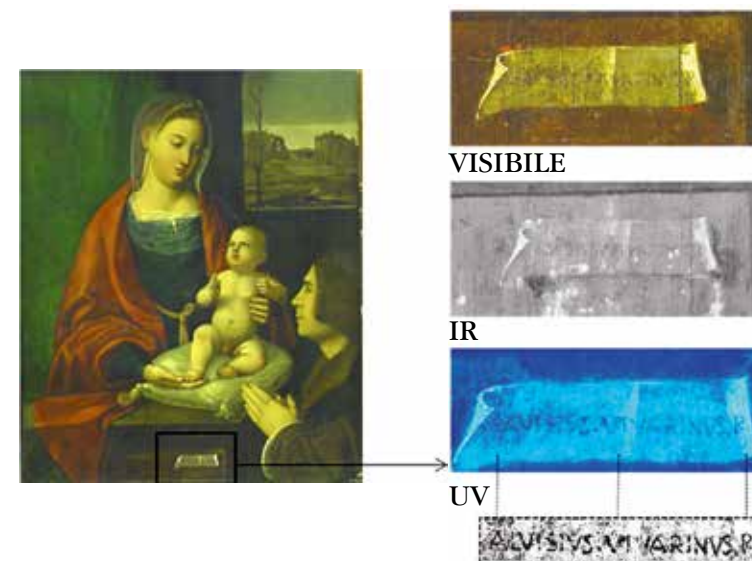


Fig. 11. Riprese nel visibile, in infrarosso (IR) e in ultravioletto (UV) del cartiglio



Fig. 12. Mappa dei punti esaminati con la fluorescenza ai raggi X

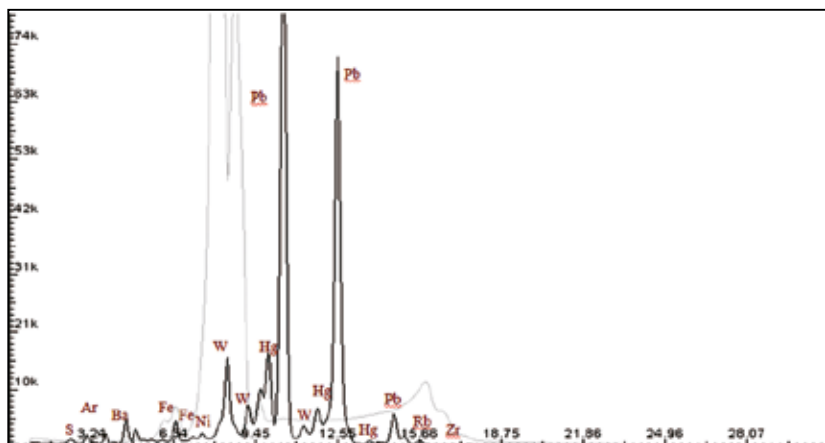


Fig. 13. Spettro di fluorescenza ai raggi X del punto 1

Gli elementi presenti in quantità significativa in tale punto sono sostanzialmente il mercurio e lo zolfo. Ciò fa ipotizzare l'utilizzo di un pigmento a base di solfuro di mercurio riconducibile a vermiglione (di origine artificiale) o cinabro (di origine naturale).

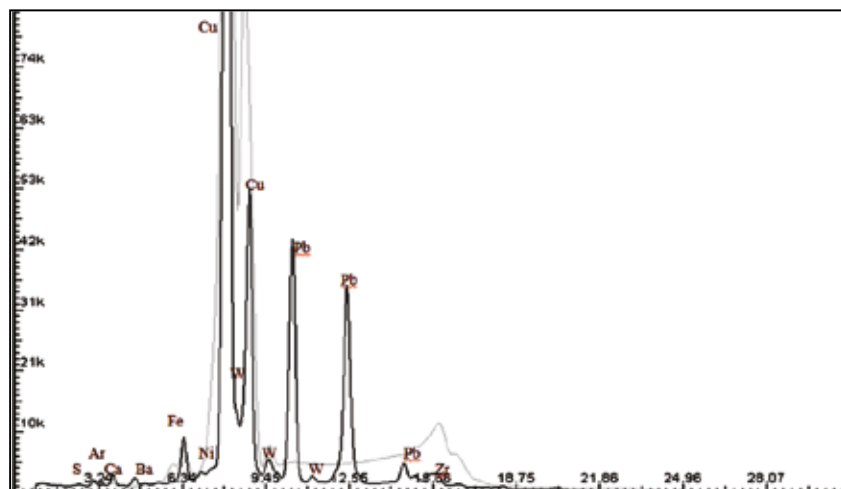


Fig. 14. Spettro di fluorescenza ai raggi X del punto 2

L'elemento distintivo del pigmento azzurro è il rame. Tale elemento è presente come unico elemento pesante in tutta una serie di pigmenti azzurri antichi e moderni, che pertanto non pos-

sono essere direttamente individuabili con la sola tecnica non distruttiva di fluorescenza a raggi X. Sulla base dei soli dati XRF il pigmento analizzato, quindi, rientra nella categoria generale di pigmenti azzurri a base di rame.

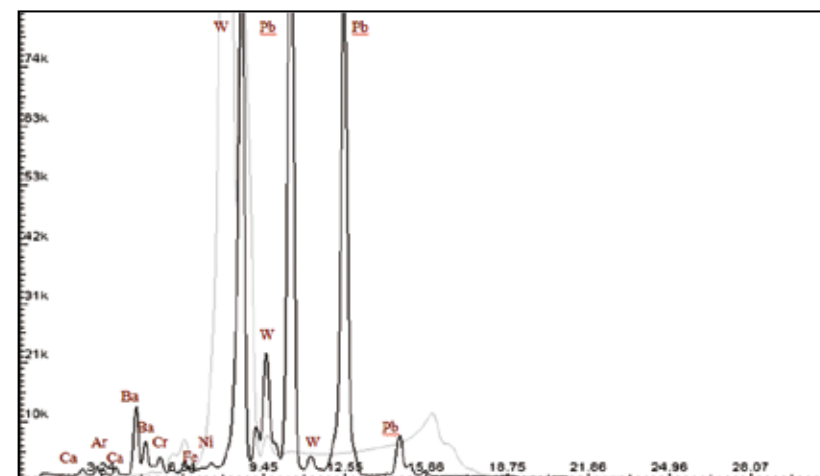


Fig. 15. Spettro di fluorescenza ai raggi X del punto 3

L'elemento caratteristico di tale pigmento è senza alcun dubbio il piombo. Si tratta, dunque, di biacca.

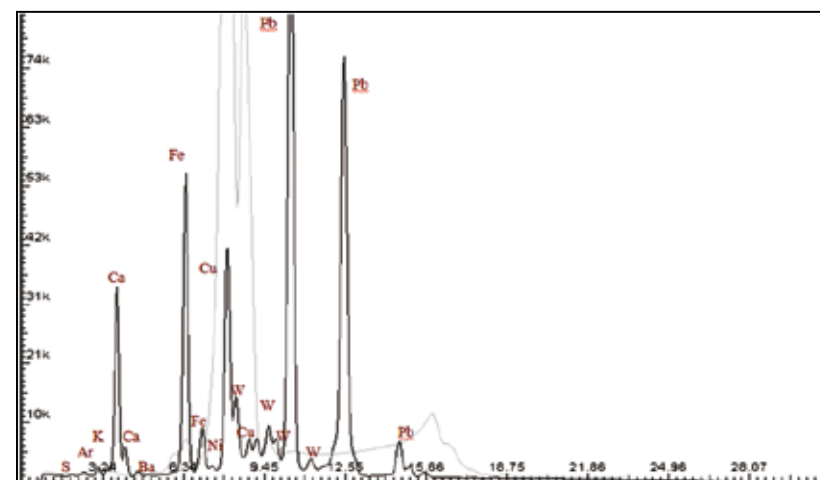


Fig. 16. Spettro di fluorescenza ai raggi X del punto 4

Il marrone della veste del devoto è costituito essenzialmente da ferro e rame. La presenza congiunta di questi elementi può ricondurre ad una ipotesi: potrebbe trattarsi di bruno fiorentino (esaferrocianato di rame) in uso nel XV secolo.

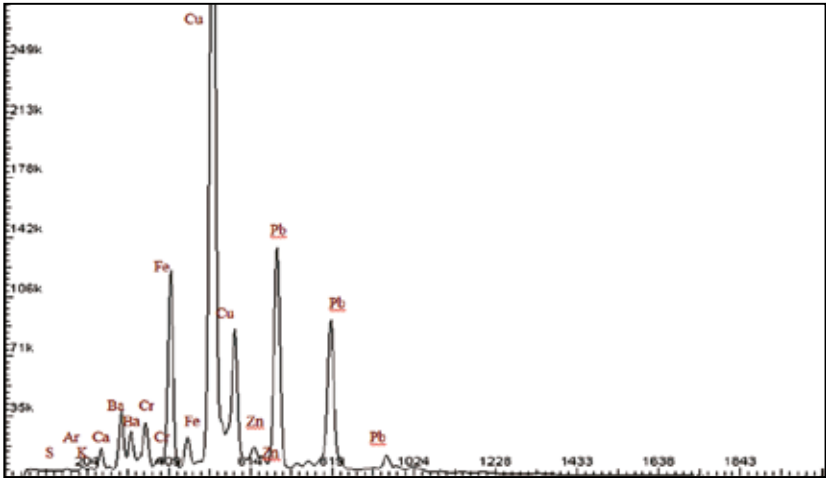


Fig. 17. Spettro di fluorescenza ai raggi X del punto 5

Tab. 3. Schema dei pigmenti esaminati

Zona indagata	Colore	Elementi rivelati	Pigmenti ipotizzabili
Manto della Vergine	Rosso	Hg, S	vermiglione o cinabro (solfuro di mercurio)
Veste della Vergine	Azzurro	Cu	elemento riscontrato in pigmenti azzurri antichi e moderni
Cuscino	Bianco	Pb, Fe	biacca(carbonato basico di piombo)
Veste del devoto	Bruno	Fe, Cu	bruno fiorentino in uso nel XV secolo (esaferrocianato di rame)
Drappo	Verde	Cu	elemento riscontrato in pigmenti verdi antichi e moderni

Il verde del panneggio alle spalle della Vergine è prevalentemente costituito da rame. Il rame è presente in tutta una serie di pigmenti verdi antichi e moderni, che pertanto non possono essere direttamente individuabili con la sola fluorescenza X. Sulla base dei soli dati XRF si dovrà pertanto genericamente parlare di pigmento verde a base di rame. La presenza di ferro nello strato pittorico permette di ricondurre la composizione a quella di terre mescolate al verde.

In riferimento ai risultati delle indagini relativi ai pigmenti esaminati in tab. 3 si riportano gli elementi rivelati nelle diverse zone indagate e i conseguenti pigmenti ipotizzabili.

2.1.4. Considerazioni

Il dipinto firmato “ALVISIUS VIVARINUS P.” si accosta, dal punto di vista storico-stilistico, alle opere estreme di Alvise Vivarini quali “Madonna col Bambino” (Museo di Castelvecchio a Verona) e “Madonna e Santi” (1500, Musée de Picardie di Amiens) terminata dal Basaiti: in questo dipinto il maestro ormai prossimo alla morte, dimostra ancora notevole capacità di aggiornamento. In anni vicini al manifestarsi della “maniera moderna”, egli desume dalla maturità di Giovanni Bellini e dal giovane genio di Giorgione la dimensione umana e moderna della composizione domestica, disponendo in un interno l’apparizione della Vergine al committente.

Il Bambino benedicente, dalla caratteristica bocca dischiusa, trova facili confronti in altre opere del pittore: con i putti della Madonna di Capodistria (fig. 18) o con quelli della Vergine della Chiesa del Redentore (fig. 19).



Fig. 18. Alvise Vivarini, Madonna di Capodistria



Fig. 19. Alvise Vivarini, *Vergine della Chiesa del Redentore*

I risultati delle indagini diagnostiche, con particolare riferimento a:

- materiali impiegati;
- tecnica pittorica;
- concordanza dei pigmenti con il periodo;
- analisi stilistica dell'opera;
- confermano, senza dubbio alcuno, l'appartenenza del dipinto oggetto di indagine all'ultimissimo tratto della carriera del pittore veneziano Alvise Vivarini.

2.2. La scultura in marmo raffigurante “Madonna con Bambino”

2.2.1. Introduzione

La scultura in marmo raffigura (fig. 20) il busto di una Vergine che regge fra le braccia il Bambino Gesù mentre solleva un rametto di ulivo con la mano destra.

La presente indagine intende accertare la validità dell'attribuzione dell'opera in oggetto, facendo riferimento non solo a una valutazione di ordine stilistico e storico-artistico, ma anche alla caratterizzazione, mediante l'impiego di tecniche analitico-diagnostiche, del materiale lapideo con particolare riferimento alla conoscenza della provenienza del litotipo impiegato dallo scultore per la realizzazione dell'opera.



Fig. 20. Scultura in marmo raffigurante “Madonna con Bambino”.

2.2.2. Indagini analitico-diagnostiche

L'importanza della provenienza dei marmi risiede nella possibilità di attribuzione di un'opera d'arte ad una specifica officina, anche se l'identificazione di un marmo non implica necessariamente quella dell'officina. Può succedere, infatti, che una scultura

sia stata ricavata da un marmo di re-impiego giunto, in seguito a varie vicende storiche, lontano dal luogo originario di cava.

L'identificazione può essere di aiuto in vari altri problemi connessi coi manufatti marmorei: nel caso specifico, l'autenticità.

Lo studio della provenienza dei marmi bianchi cristallini usati in antico è stato affrontato dalla comunità scientifica nazionale ed internazionale con diverse metodologie e differenti gradi di successo. Si può, infatti, affermare che il problema della provenienza è un problema tuttora aperto per due motivi:

- ♦ non è stato ancora trovato un parametro chimico o fisico che da solo sia del tutto discriminante per l'identificazione del marmo;
- ♦ le analisi finora effettuate hanno preso in considerazione solo un numero limitato di campioni di provenienza nota, fornendo così dati di scarsa validità statistica e quindi utilizzabili con riserve di vario tipo.

Attualmente molti studi si basano esclusivamente su indagini delle proprietà dei marmi quali il colore, la lucentezza, la grana, eventuali venature o foliazioni etc., indagini che si sono dimostrate non del tutto affidabili e talora causa di ripetuti errori. Infatti il solo esame mineralogico-petrografico non è sufficiente a discriminare tra loro marmi di origine diversa, avendo constatato come si possano trovare caratteristiche diverse in materiali di una stessa cava e, per contro, uguali in cave differenti. Tuttavia, tali indagini mantengono una loro validità attuale, specie quando il quesito storico rimane circoscritto a pochi elementi ed esiste una adeguata ricerca di base.

Nel caso specifico si è proceduto con una ricerca storico-tecnica che evidenziasse le possibili cave di provenienza per il marmo bianco cristallino nell'area del mediterraneo (fig. 21).

Il risultato della ricerca ha circoscritto l'area della ricerca evidenziando le seguenti possibili cave:

- ♦ Grecia: Paros, Naxos, Tasos, Marmara, Imetto, Pentelico,
- ♦ Efeso ed Afrodizia.
- ♦ Italia: Carrara
- ♦ Algeria: Filfila



Fig. 21. Principali cave di marmo bianco cristallino nell'area mediterranea.

La procedura seguita ha previsto, poi, la caratterizzazione/determinazione di alcuni parametri (quali granulometria, tessitura, rapporto calcite/dolomite, venatura). Questi dati non costituiscono una prova decisiva, ma valgono solo per esclusione.

Le indagini chimico/diagnostiche condotte fanno riferimento a:

- ♦ indagini macroscopiche per la definizione del colore, della granulometria e delle impurezze riscontrate sul volto della Vergine e sulla mano destra del Bambino (carta Munsell);
- ♦ indagini microscopiche su sezione sottile per la determinazione della granulometria (dimensione media dei cristalli), della tessitura (struttura e forma dei contorni dei granuli), osservazione su sezione sottile colorata alla Alizarina S per individuare la presenza di calcite e/o dolomite;
- ♦ analisi in diffrazione a raggi X per la determinazione della composizione mineralogica;
- ♦ analisi in spettrofotometria in infrarosso a trasformata di Fourier per la caratterizzazione dei complessi degli elementi presenti.

Tali indagini sono corredate da un nutrito dossier fotografico che testimonia la natura del materiale.

2.2.3. Indagini macroscopiche

Tramite la lettura del Munsell Book² sono stati identificati i colori del marmo non alterato e della venatura presente sul volto della Vergine (fig. 22) e sulla mano destra del Bambino. Il tipo di grana, rilevata con l'ausilio di lente, è quella saccaroide tipica del marmo di Carrara come, d'altro canto, lo è il colore del marmo grezzo (tab. 5).

Fig. 22. Il volto della Vergine: particolare della venatura.



Tab.5. Risultati dell'indagine macroscopica.

Colore Munsell (marmo non alterato)	Colore Munsell (venatura)	Tipo di grana
6 9/5	10 6/6	zuccherina

2.2.4. Indagini mineralogico-petrografiche

Per quanto concerne i risultati dell'indagine mineralogico-petrografica effettuata su sezione sottile con colorazione alla Alizarina S, si riportano di seguito la microfotografia (fig. 23) e la descrizione petrografica (tab. 6).

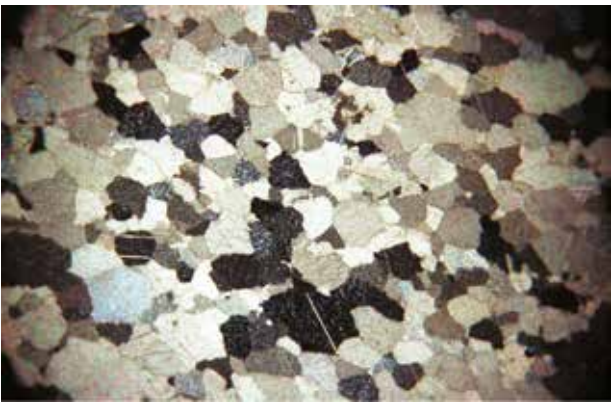


Fig. 23. Fotomicrografia (40x) di sezione sottile trattata con Alizarina S.

Tab. 6. Risultati indagine mineralogico-petrografica.

		Orientazione sezione sottile: casuale	
Definizione petrografica	:	marmo	
Tessitura	:	isotropa	
Struttura	:	granoblastica	
Dimensioni granulari	:	medio-fine (300—600 micron)	
Grado di assortimento	:	medio	
Contatti tra i granuli	:	sub-poligonali, leggermente lobati	
microfratturazione	:	assente	
porosità	:	assente	
Minerali principali			
nome	abito	durezza (scala Mohs)	volume % (appross.)
calcite	granoblastico	3	99
Minerali accessori (< 5 % vol.)			
assenti			
Osservazioni			
Risultato colorazione con Alizarina S		: rosso vivace (calcite)	

Al fine di un confronto diretto, si riporta in tab. 7 la caratterizzazione mineralogico-petrografica dei marmi cristallini potenzialmente utilizzabili per la realizzazione del manufatto oggetto di studio. I dati riportati rappresentano valori medi e costituiscono una esemplificazione delle caratteristiche di alcuni litotipi.

² Munsell Book, Color Chart

Tab. 7. Caratterizzazione mineralogico-petrografica di marmi cristallini.

Provenienza	Colore Munsell	Minerali accessori							Grana mm.	Forma dei contorni (XX di calcite)	Struttura	Osservazioni mineralogiche-petrografiche
		qz	f	ep	hp	m.b.	gr	m.o.				
PAROS	9,5	x					x		1,0÷2,1	da golfi a saturati	E	s. tensionata con tracce di ricristallizzazione; quasi del tutto isotropo
NAXOS	7÷9,5	x		x	x	x	x	mag	0,7÷3,4	da curvi a golfi; rari diritti	E/O	s. fortemente tensionata / poligonale; foliatura con tracce di ricristallizzazione
TASOS	8÷9,5	x		x		x	x	x	0,9÷3,2	da saturati a golfi	E	s. fortemente tensionata / foliata; geminazioni deformate; contiene dolomite
MARMARA	8÷9,5						x	x	0,7÷1,8	saturati	E	s. tensionata; geminazioni deformate o interrotte con tracce di ricristallizzazione
CARRARA	6÷9,5	x	x			x	x	x	0,6÷1,2	da diritti a curvi, rari a golfi	O/E	s. poligonale / lineata con tracce di ricristallizzazione
M.te IMETTO	5÷9,5	x				x	x	x	0,1÷0,6	da curvi a saturati	O/E	s. lineata scarsamente ricristallizzata
M.te PENTELICO	7 ÷ 9	x				x	x	mag py	0,7÷1,0	da golfi a curvi	E	s. frequentemente tensionata / foliata per clorite e muscovite; tracce di ricristallizzazione
EFESO	4,5 ÷ 9,0					x	x	x	0,8÷1,1	saturati	E	s. lineata / a calcestruzzo

AFRODISIA	7 ÷ 9						x	x		0,7÷2,1	da golfi a saturati	E/O	s. a calcestruzzo / tensionata lineata, ricristallizzato
Note: qz= quarzo, f.= feldspati, ep = epidoto, hb = orneblenda, m.b. = mica bianca, gr = grafite, m.o. = minerali opachi, mag = magnetite, py = pirite, s. = struttura, E = eteroblastica, O = omeoblastica													

2.2.5. Analisi diffrattometrica a raggi X e spettrofotometrica FT-IR

Sia l'indagine in diffrattometria a raggi X (fig. 24) (che rivela una composizione quasi esclusivamente calcitica con tracce di quarzo) che quella in spettrofotometria ad infrarosso a trasformata di Fourier (fig. 25) confermano quanto evidenziato dall'indagine macroscopica e dall'analisi minero-petrografica con colorazione alla Alizarina S, ovvero che il campione analizzato è caratterizzato da una notevole purezza in carbonato di calcio, condizione essenziale per comprovare l'origine toscana, con tendenza all'esclusione della sua provenienza dalla Grecia e dalla Turchia, dove invece la composizione della maggioranza dei marmi utilizzati a scopo artistico è, nella media, calcitico-dolomitica.

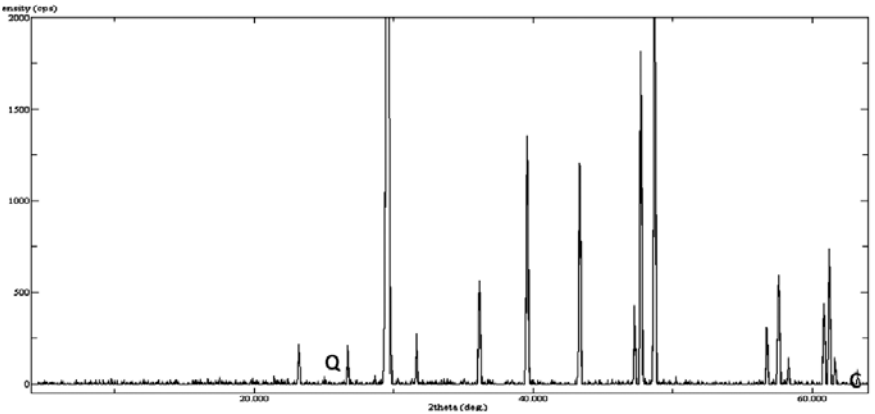


Fig. 24. Spettro di diffrazione a raggi X del marmo.

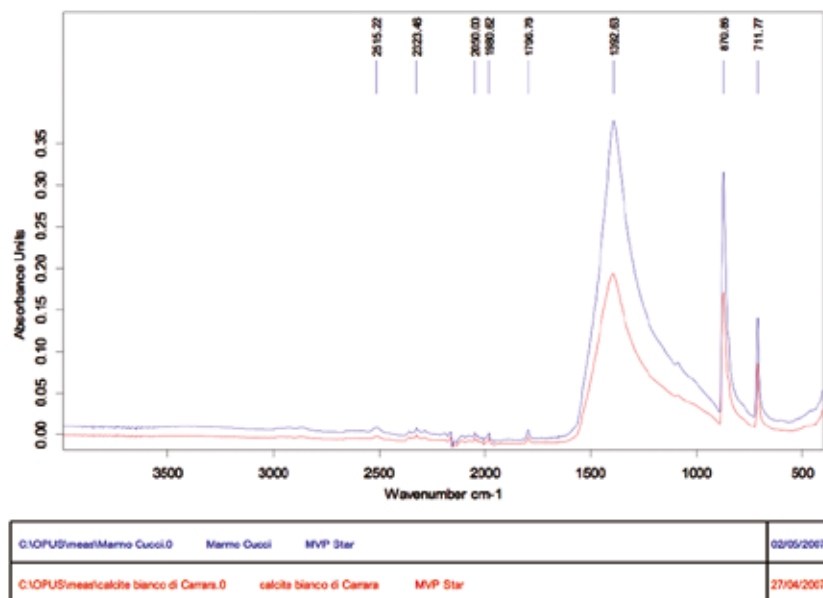


Fig. 25. Spettro FT-IR del marmo oggetto di studio (blu) e dello standard (rosso).

La determinazione della grana, la struttura e la forma dei contorni dei cristalli (tab. 8), del resto, avvalorano ulteriormente questa ipotesi. La particolare tonalità del colore della venatura (bright yellowish brown, Munsell Book 10 6/6) sul volto della Vergine è peculiare di alcune varietà di marmo statuario ancora sfruttate in alcuni bacini estrattivi di marmo di Carrara (“Calacata”).

2.2.6. Valutazione storico-stilistica

Dal punto di vista storico-artistico, ad un primo esame la scultura risulta essere opera che imita una composizione tardo-quattrocentesca, ma la generica e superficiale esecuzione, denotante una limitata capacità artistica dell'autore, conduce non certo ad un originale di epoca rinascimentale ma, con minimo margine di dubbio, ad un periodo ben distante dall'epoca in cui tali composizioni esprimevano direttamente le motivazioni formali a loro proprie (fig. 26).

Si direbbe anche che manchi a questa composizione un modello preciso: non si tratterebbe quindi di una copia da una rintracciabile *Madonna col Bambino*, ma di una composizione ispi-

rata da numerose antiche sculture, le cui originali idee sono qui liberamente ricomposte e assemblate.

L'epoca a cui far risalire questo lavoro, che probabilmente non si limitava a voler essere un semplice esercizio d'accademia bensì una vera e propria opera di falsificazione, non è facilmente precisabile. Certo è che dalla cultura ottocentesca, radicata nella tradizione dei secoli passati e in cui è ancora in uso l'esperienza della scultura marmorea, ci si aspetterebbe una più articolata lavorazione del marmo, che è invece pensata e realizzata per una semplificata osservazione frontale (fig. 26—27).



Fig. 26. *Madonna col Bambino*.



Fig. 27. *Particolare del retro*.

In linea ipotetica si potrebbe anche pensare ad una esecuzione dei primi decenni del secolo XX.

La ricercata nobiltà nei tratti della Vergine (fig. 28—29) è esemplata su altissimi modelli, quali gli ineffabili ritratti di Francesco Laurana³. Fra questi, un rapido confronto con il ritratto di Isabella

³ Francesco Laurana (La Vrana, Zara 1430 ca. — Avignone 1502) fu medaglista e scultore. E' noto soprattutto per i busti femminili che, pur mantenendo alcune caratteristiche della scultura gotica, fanno riferimento alle innovazioni teoriche e prospettiche sostenute da Leon Battista Alberti e Piero della Francesca. Nei nitidi e levigati volumi dei celebri ritratti femminili, Laurana si pone in parallelo alla sintesi formale di Antonello da Messina e dimostra di aver assimilato originalmente l'idealizzazione geometrica delle forme proposte da Piero della Francesca.



Fig. 28. Particolare dei volti.



Fig. 29. Particolare del volto della Vergine.



A



B

Fig. 30. Francesco Laurana. Ritratto di Isabella di Aragona: visione frontale (A), visione laterale (B).

d'Aragona dello Staatliche Museen di Berlino (fig. 30), autografo del Laurana, evidenzia un palese scarto qualitativo. Peraltro certo non si addice a questo contesto di raffinata cultura la grossolana pinguedine del Bambino (fig. 31–32), sulla cui figura lo scultore tradisce una male accorta attenzione, che forse egli intende come naturalistica.

Tanto meno si confronta col Laurana lo spessore appesantito dei panneggi (fig. 33), che consegnano all'insieme un aspetto bolso ed appesantito, dal maldestro richiamo a modelli più tardi di quel-

li mostrati dalla composizione: leggerezza e sublimazione di sentimenti nei gesti sfiorati caratterizzavano le opere di riferimento. Un'altra possibile conferma, a quel che sopra si sostiene, può venire dal confronto tra la mano destra della *Vergine* in esame e la stessa della *Madonna* della Chiesa del Crocifisso di Noto (fig. 34), forse in questa occasione direttamente citata, con la perdita della gentile modulazione dei volumi in favore di una imprecisa plasticità.



Fig. 31. Particolare del volto del Bambino.



Fig. 32. Particolare della pinguedine del Bambino.



Fig. 33. Particolare del drappeggio.



Fig. 34. Francesco Laurana. Madonna della Chiesa del Crocifisso di Noto.

2.2.7. Considerazioni conclusive

Per quanto concerne lo stato di conservazione, il manufatto marmoreo è interessato da forme di alterazione/degradazione, alcune delle quali sono correlate alla natura del materiale impiegato.

D'altra parte si nota una erosione per usura dovuta a cause antropiche: tale degradazione è più evidente sui visi della Madonna e del bambino (fig. 28—29, 31), sulla mano sinistra della Madonna (fig. 33) e sul piede destro del bambino (fig. 32). Si ritiene che la suddetta degradazione sia riconducibile alla fruizione devzionale alla quale è stata sottoposta la statua nel corso del tempo.

È presente una patina su tutta la superficie della statua.

Problemi di natura meccanica hanno comportato mancanze nelle aureole dei soggetti raffigurati. Alcune delle parti cadute sono state ricollocate con l'ausilio di colle di origine organica che ossidandosi hanno subito una alterazione cromatica.

In conclusione, è in particolare la compresenza di elementi formali non coerenti che induce a pensare che si tratti di un “falso”, cioè di un'opera che — pur realizzata con materia prima pregiata (marmo di Carrara — varietà Calacata) — risulta forzatamente costruita per apparire rinascimentale da uno scultore che non possiede, tuttavia, la piena consapevolezza del senso che le forme utilizzate suggeriscono ad un più attento esame storico-artistico.

2.3. Il codice dantesco: esempio emblematico di testimonianza documentale universale (bene culturale), ma anche manufatto con valutazione mercantile (bene economico)

2.3.1. Introduzione

Il presente caso di studio riguarda la ricerca sul codice dantesco⁴, catalogato nella Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna come *Manoscritto n° 2*. Essa è stata effettuata dal Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali Alma Mater Studiorum — Università di Bolo-

⁴ Nell'ambito della ricerca si ritiene di particolare interesse il contributo scientifico di Raffaele Savigni in riferimento allo studio paleografico che ha completato in maniera opportuna l'indagine diagnostica.

gna (sede di Ravenna) nell'ambito dell'accordo quadro di collaborazione stipulato con il Centro stesso.

Il manoscritto è noto alla comunità scientifica internazionale con la sigla *Phillipps 9589* e la sua importanza risiede nel fatto di essere l'unico codice dantesco palinsesto⁵ e di conservare, nella *scriptio superior*, una tra le testimonianze più antiche di quel ramo della tradizione manoscritta della *Commedia* di Dante chiamata “tradizione α”, la cosiddetta “antica vulgata” (fig. 35).



Fig. 35. Codice dantesco Phillipps 9589.

La ricerca, che si è avvalsa del contributo di esperti con diverse competenze di carattere sia storico-filologico che tecnico, si è svolta in più fasi, proponendosi di approfondire gli aspetti riconducibili a:

- valutazione dello stato di conservazione;
- caratterizzazione dei materiali;
- valutazione dell'ambiente di conservazione;
- miglioramento della leggibilità del testo dantesco;
- lettura e datazione del palinsesto;
- digitalizzazione del codice per una fruizione intranet ed internet.

In particolare, nel presente scritto, si vuole far riferimento all'impiego delle tecniche diagnostiche non distruttive per addivenire alla data di stesura del codice.

⁵ Manoscritto pergameneo in cui la scrittura primitiva è stata raschiata e sostituita con un'altra disposta trasversalmente rispetto alla prima.

Com'è noto non è rimasto alcun documento autografo di Dante e quindi non esiste il manoscritto originale della *Commedia*. In compenso il capolavoro dantesco ebbe una larghissima diffusione: a pochi anni dalla morte le copie si diffusero per tutta l'Italia. Sono giunti a noi quasi 800 manoscritti. Tale diffusione fu resa possibile da un'ampia produzione di codici redatti da numerosi copisti, alcuni famosi, come ad esempio Giovanni Boccaccio, altri semplici lavoranti nelle botteghe che producevano manoscritti nel '300 e nel '400. Questo, se da un lato ha facilitato la conoscenza dell'opera, dall'altro ha inevitabilmente portato alla rapida *corruzione* del testo, impedendo di risalire con sicurezza all'originale. Effettuare lo studio paleografico per risalire ad un testo il più vicino possibile, in termini temporali, all'originale dantesco comporta un aumento della valenza culturale di carattere storico-filologico del manoscritto e, per quanto qui compete, anche economica.

In questo caso le difficoltà di effettuare tale studio paleografico erano determinate dal cattivo stato di conservazione, in alcune parti, del testo dantesco e dalla non leggibilità, in condizioni normali, del palinsesto.

Prima di descrivere la sperimentazione relativa all'impiego delle tecniche diagnostiche per migliorare la leggibilità del testo dantesco e permettere la lettura e datazione del palinsesto si premettono brevemente i risultati delle indagini effettuate sul codice.

2.3.2. *Anamnesi storica*

Le uniche notizie storiche attendibili sul manoscritto si hanno a partire dal XVIII sec., quando l'esemplare della *Commedia* fu acquistato da Fredrick North, quinto conte di Guilford (Londra 1766-Corfu 1827). L'appartenenza a tale possessore è testimoniata dall'*ex-libris* araldico, posto sulla controguardia che rappresenta lo stemma di famiglia (fig. 36).



Fig. 36. *Ex-libris* con lo stemma araldico della famiglia Guilford.

Alla morte del conte, avvenuta nel 1827, la sua collezione fu messa all'asta e il codice fu venduto col lotto (visibile ancora attualmente sull'*ex-libris*) 7/19/G (settimo lotto, composto di diciannove manoscritti) nel 1830, entrando a far parte della Biblioteca di Sir Thomas Phillipps.

Il manoscritto presenta ancora oggi il ritaglio cartaceo posto sul dorso della coperta con stampato il numero 9589, denominazione con la quale ancora attualmente è conosciuto dalla comunità internazionale (fig. 37).



Fig. 37. Particolare del dorso della legatura dove è presente il numero 9589.

In seguito alla morte di T. Phillipps, avvenuta nel 1938, il codice fu ripetutamente venduto, finché, nel 1950 fu acquistato da un collezionista milanese pervenendo quindi, nel 1983, al Centro Dantesco.



Fig. 38. *Inferno*, c.1 r., stemma attribuito alla famiglia Aldobrandini-Bellincioni.

Nello studio effettuato da padre G. Zanotti (poi in bibliografia: Padre G. ZANOTTI, *La biblioteca del «Centro Dantesco» in Ravenna. Dai manoscritti alle edizioni del Settecento*, Ravenna, Longo Editore, p. 44), si ipotizza, mancando fonti certe, che il codice sia stato realizzato in Toscana nella seconda metà del XIV sec. e che committente sia stata la famiglia Aldobrandini-Bellincioni, il cui stemma gentilizio è rappresentato dalla miniatura presente sul *recto* della prima carta (fig. 38). Nello studio si fa presente che gli evidenti influssi della grafica rinascimentale, riscontrabile soprattutto nei putti, fanno dubitare che tale stemma sia databile ad un periodo antecedente il Quattrocento.

2.3.3. Valutazione dello stato di conservazione

L'indagine visiva sul manoscritto ha evidenziato la difformità tra le Cantiche dell'Inferno (fig. 39) e del Paradiso (fig. 40) e quella del Purgatorio (fig. 41) sia a livello paleografico (diversa grafia) sia in riferimento al supporto: la pergamena utilizzata nel Purgatorio, non presenta *scriptio inferior* e risulta molto più bianca e integra rispetto a quella delle altre due Cantiche.



Fig. 39. Codice dantesco Phillipps 9589, pagine dell'Inferno.



Fig. 40. Codice dantesco Phillipps 9589, pagine del Paradiso.



Fig. 41. Codice dantesco Phillipps 9589, pagine del Purgatorio.

Esistono invece delle analogie fra i capolettera filigranati delle tre Cantiche (fig. 42), che sono molto simili, così come le lettere semplici, in inchiostro alternato rosso e azzurro, sembrano della medesima fattura in tutta l'opera.



Fig. 42. Capolettera filigranati della *Cantica dell'Inferno* (a) e del *Purgatorio* (b).

2.3.4. Indagini analitico-diagnostiche

Le informazioni di tipo storico e storico-tecnico sono state raccolte in schede censitive e sono risultate funzionali alla individuazione dei particolari da sottoporre alla indagine diagnostica, realizzata mediante tecniche non invasive e non distruttive.

Queste sono apparse particolarmente utili per mettere in evidenza le zone danneggiate, creando una documentazione che permette uno studio accurato, finalizzato all'individuazione delle cause del degrado e ad un eventuale intervento di restauro.

In particolare, l'utilizzo del videomicroscopio ad analisi d'immagine ha permesso, grazie alla possibilità di ingrandire notevolmente i particolari, di acquisire sia informazioni sul manufatto, riguardanti lo stato di conservazione, sia informazioni di tipo storico e tecnico.

L'impiego poi del *software* di analisi di immagine è stato di notevole aiuto nell'evidenziazione di alcuni importanti dettagli legati a fenomeni di degrado, risultando, con l'effettuazione di opportune misure, un metodo applicabile *in situ* per un costante controllo dell'evoluzione dello stato di conservazione del manoscritto.

La tecnica di indagine multispettrale è stata – come verrà detto più diffusamente in seguito – di notevole supporto alla lettura ed all'interpretazione della *scriptio inferior*.

La spettroscopia di fluorescenza di raggi X ha consentito l'identificazione di elementi chimici la cui presenza, interpretata attraverso le informazioni ricavate dalle fonti storico-artistiche, ha portato alla individuazione di pigmenti, di inchiostri, dei tipi di doratura, nonché alla caratterizzazione chimica della pergamena.

Le indagini colorimetriche hanno permesso di distinguere alterazioni cromatiche dovute a fenomeni di degrado, nonché di quantificare le differenze di colore del supporto delle diverse Canzoni, realizzando una documentazione da considerare come riferimento per la valutazione di modificazioni nel corso del tempo.

Infine, per quanto riguarda i risultati delle analisi microbiologiche, esse hanno mostrato che lo sviluppo biologico, molto scarso e in alcuni casi assente, non costituisce attualmente causa di danno alla pergamena. Tuttavia il controllo sui microrganismi dovrà essere ripetuto in futuro per monitorare l'eventuale sviluppo biologico nel tempo.

2.3.5. Monitoraggio ambientale

Nell'ambito dello studio del sistema/manufatto-ambiente, allo scopo di valutare se le condizioni termoigrometriche erano rispondenti a quanto stabilito dalla normativa vigente per la conservazione dei documenti grafici, sono state effettuate campagne termoigrometriche in riferimento sia agli andamenti nel tempo (campagna annuale) sia alle escursioni giornaliere.

I risultati del monitoraggio di temperatura e umidità relativa hanno mostrato:

- valori stabili e dipendenti dalle stagioni in situazione di deposito (all'interno della cassaforte),
- escursioni termoigrometriche notevoli nei casi di fruizione da parte degli studiosi (fig. 43).

Si è evidenziata, quindi, la necessità di una collocazione del manufatto che potesse valorizzare e rendere fruibile il prezioso codice e, a un tempo, assicurare un microambiente ottimale per la sua conservazione.

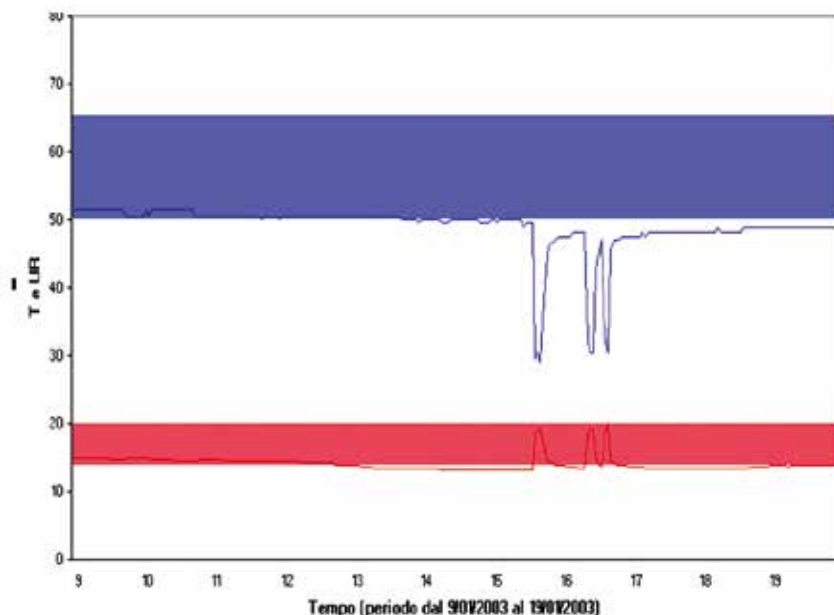


Fig. 43. Andamenti di temperatura e umidità relativa, in confronto con le rispettive fasce di benessere per documenti grafici.

D'altra parte, fra le cause di degradazione dei documenti grafici vi è anche l'uso determinato dalla consultazione.

Le inevitabili sollecitazioni meccaniche, l'uso da parte degli studiosi, le macchie di vario tipo, i vandalismi, i danni accidentali, un immagazzinamento non idoneo e le diverse condizioni ambientali fra i locali di deposito e di consultazione hanno contribuito al degrado del codice.

Oltre agli interventi di tutela e di restauro conservativo è stata prevista la digitalizzazione del codice allo scopo di consentire la consultazione, anche a distanza, della copia senza interagire con l'originale.

La digitalizzazione del codice è stata effettuata presso il Laboratorio Fotografico del Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali e il Centro Interbibliotecario dell'Ateneo di Bologna.

2.3.6. Impiego delle tecniche diagnostiche per migliorare la leggibilità del testo dantesco e permettere la lettura e datazione del palinsesto: studio paleografico

Nel corso della digitalizzazione sono state effettuate nel Laboratorio Diagnostico del Dipartimento alcune riprese con il Sistema multispettrale per l'acquisizione di immagini (MuSIS). Questo sistema permette l'acquisizione di immagini, nella fascia delle radiazioni elettromagnetiche, che vanno dai 320 nm di lunghezza d'onda dell'ultravioletto (UV) ai 1000 nm dell'infrarosso. Il MuSIS permette inoltre la scomposizione della radiazione visibile nelle componenti dal violetto al rosso.

La strumentazione adottata è dotata di:

- sistema di rivelazione costituito da una telecamera, con filtri UV, visibile e infrarosso;
- collegamento a computer;
- software che gestisce il programma di acquisizione delle immagini.

Tale sistema consente di selezionare il range di lunghezze d'onda più efficace per lo studio del manufatto.

Come già fatto presente, l'indagine è stata volta a permettere la leggibilità del palinsesto (*scriptio inferior*), impossibile in condizioni normali (fig. 44), al fine di effettuare lo studio paleografico e permettere quindi una datazione *post quem* del sopostante scritto dantesco (*scriptio superior*). Il range che, in questo contesto, ha fornito i risultati migliori è stato quello dell'ultravioletto (fig. 45).

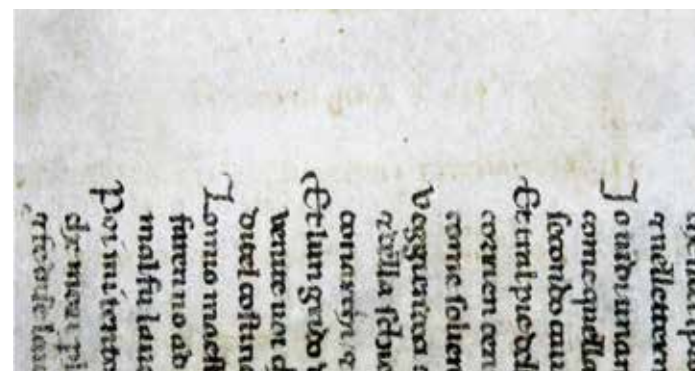


Fig. 44. Inferno, c.27 v., tracce della *scriptio inferior*, immagine nel visibile.



Fig. 45. *Inferno*, c.27 v., *scriptio inferior* (370 nmUV).

Lo studio paleografico ha rivelato:

- la *scriptio superior*, che si riferisce al testo dantesco, è scritta in semigotica o preumanistica databile approssimativamente intorno all'ultimo ventennio del sec. XIV, in quanto presenta le stesse caratteristiche di alcuni codici di Coluccio Salutati: la *r* e la *d* hanno ancora, in diversi casi, la forma della “gotica” o *lettera moderna*;

- la *scriptio inferior*, in buona parte ricoperta dalla scrittura superiore del codice dantesco e ruotata di 180 gradi rispetto ad essa, è una scrittura notarile corsiva databile alla fine del XIII o all'inizio del XIV secolo (all'incirca tra il 1280 ed il 1330). La lettura di parole isolate (nomi di persona, riferimenti o a somme di danaro o a stia di grano), evidenzia come nel testo un elenco di persone abbia fornito determinate prestazioni in natura (staia di grano o libbre o fiaschi di vino) o in danaro.

- La presenza di alcuni “cognomi” diffusi nell'area lucchese, come Guidiccioni, Ciapparoni, “filii Cangnaccii”, Forteguerra, Arnolfini, consente di ipotizzare un'origine lucchese del notaio che ha redatto il testo sottostante, anche se non si può escludere che sia stato redatto in un'altra area della Toscana, comunque non troppo lontana da Lucca.

A tal riguardo si riportano di seguito alcuni stralci del testo per i quali è stata possibile la lettura:

1) in corrispondenza del testo dantesco “Qual ti negasse il vin della sua fiala...”, alla riga 1, “Aragusa Alfani... fecit de hidibus martii...”; riga 3, “Arnolfini de... VII libris vini”; r. 4, “... Carnilivanis...

que ipse fecit de... sante denariis”; r. 5, “Ventura Forteguerra... Tolose”; r. 8, “Dominicus Johannici”; r. 9, “Janni Marchetti”; r. 10, “Pierus Dellabate”; riga 11, “Nerius (?) Ranucci”; r. 14, “Rusticus... V soldos”;

2) in corrispondenza del testo dantesco “De necessita fu agli ebrei...”, alla riga 11, “pelliciaro... de vino (?)”; riga 13, “Bonavie”;

3) in corrispondenza del testo dantesco “Che li primi parenti...”, alla riga 3 “pro anima (?) Ugolini II. soldos”; r. 4, “que habuit cum...”; r. 5, “Melliore de XI soldis”; r. 6, “filia Bonadonne de XII soldis”; r. 7, “... aurifice Rolando”; r. 8, “filii Cangnacci”; r. 9, “Ciapparonis”; ultima riga, “domini fiende (?)”.

Per le parti del testo non del tutto chiare, si è effettuata la lettura più verosimile tra quelle possibili (secondo il procedimento detto appunto *divinatio*).

2.3.7. Considerazioni

In questo contesto si è voluto dimostrare l'importanza dell'impiego delle tecniche diagnostiche non distruttive per addiungere alla data di stesura del codice.

L'impiego del sistema multispettrale per l'acquisizione di immagini (MuSIS) ha permesso la lettura del testo palinsesto consentendo di effettuare lo studio paleografico che ha individuato nella *scriptio inferior* una scrittura notarile corsiva databile tra il 1280 ed il 1330. La datazione è compatibile con quella dello *scriptio superior*, dato che i contenuti del testo palinsesto, in quanto relativi a scambi e commerci di beni di consumo certificati da un notaio, dopo pochi anni non erano più di interesse: di qui il riuso della carta membranacea dopo un intervallo di tempo relativamente breve.

In conclusione, è possibile affermare che lo studio paleografico, reso possibile dall'indagine diagnostica, ha comportato un aumento della valenza storico-filologica del manoscritto e, quindi, anche di quella economica.

La valutazione oggettiva, proveniente dall'impiego delle diverse metodologie scientifiche applicate su tali manufatti, ha consentito di confermare – nel caso del dipinto – e confutare – nel caso della statua – le attribuzioni effettuate prima delle indagini, mediante la valutazione soggettiva sulla base delle analisi di carattere storico, estetico, stilistico e iconografico.

Nel caso del codice, invece, è stato possibile:

- interpretare il testo della “*scriptio inferior*” presente nelle cantiche dell’ “*Inferno*” e del “*Paradiso*” e datarlo all'inizio del XIV secolo;

— interpretare il testo dantesco presente nella “scriptio superior” e datarlo all’ultimo ventennio del XIV secolo.

È stato così possibile incrementare il valore storico-documentale e, quindi, culturale del bene determinando il conseguente valore economico-mercantile.

3. Conclusione

L’interpretazione e la lettura di specifici segni accomuna discipline apparentemente distanti fra loro quali le lettere, la storia dell’arte e la conservazione dei beni culturali con i relativi ambiti scientifici.

Per quanto riguarda la diagnostica artistica, la lettura di tali segni consente di effettuare sia la valutazione soggettiva (valutazione artistica, stilistica e iconografica) sia, sulla base di metodologie scientifiche, la valutazione oggettiva e, quindi:

- confermare o confutare le attribuzioni delle opere d’arte,
- migliorare la leggibilità di iscrizioni e testi,
- leggere scritti palinsesti,
- datare i manufatti oggetto di studio,
- e, in definitiva, incrementare il valore storico-artistico-documentale e, quindi, culturale del bene, determinandone il conseguente valore economico-mercantile.

Per quanto riguarda la valutazione economica delle opere d’arte si sottolinea che nelle case d’asta i manufatti vengono per lo più valutati su base soggettiva ma, senza sminuire l’importanza della competenza dell’esperto, si fa presente che è opportuno supportare tale valutazione soggettiva con una valutazione oggettiva, ottenuta tramite l’utilizzo delle tecniche diagnostico-analitiche applicate al settore. Lo studio conoscitivo applicato a beni di interesse storico-artistico, partendo dallo studio delle fonti letterarie, fondamentali per conoscere gli aspetti storici e storico-tecnici del manufatto, deve necessariamente comprendere anche uno studio conoscitivo applicato che, sulla base di un programma di intervento, porti alla scelta delle più idonee metodiche. Ciò costituisce un valido contributo scientifico e formativo nel settore dei beni culturali.

In conclusione, per quanto mi riguarda, si desidera racchiudere sensazioni e coinvolgimenti emozionali e scientifici, conseguenti alla mia presentazione presso la Faculty of Arts, in tre considerazioni finali:

1. Innanzitutto, ritengo fondamentale e significativo quanto ho tratto dalla conoscenza di questo Paese la Russia e, in particolare, della città di Mosca, della famosa Lomonosov’s State University, della Faculty of Arts che rappresenta un prestigioso Centro culturale a livello internazionale, anche per la presenza del Preside, Prof. P. Aleksandre Lobodanov.

2. Di conseguenza, considero l’esperienza in questo nuovo mondo culturale moltostimolante, come anche -credo- per i docenti e gli studenti russi, pervenendo in tal modo al raggiungimento di principi quali interdisciplinarietà e internazionalizzazione nonché al reciproco scambio delle diverse competenze per la completa e corretta formazione degli studenti.

3. E tutto ciò rivolgendo un sentito ringraziamento a due cari amici e colleghi dell’Università Lomonosov che ho conosciuto in tempi successivi ma in un unico e profondo “feeling”: il Chimico Valery Petrosyan, Distinguished Professor of Chemistry Division, che mi ha permesso di incontrare il Filologo Aleksandre P. Lobodanov, Deputy of the Department of the Semiotics and Basic Theory of Fine Arts and Dean of the Faculty of Arts. Essi rappresentano dal punto di vista sia umano che scientifico, testimonianza concreta nel credere in: “due differenti linguaggi di una unica cultura”

Bibliografia

1. Prampolini M., 2006, *Ferdinand de Saussure*, Roma, Meltemi.
2. Greimas A. 2002, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, Roma, Meltemi.
3. Brandi C. 1977, *Teoria del Restauro*, Torino, Einaudi.
4. Lorusso S., Schippa B. 1992, *Le metodologie scientifiche per lo studio dei beni culturali: diagnosi e valutazione tecnico-economica*, Bologna, Pitagora Editrice.
5. Normal UNI 10945/2001, *Caratterizzazione degli strati pittorici e generalità sulle tecniche analitiche impiegate*.
6. Candela G., Benini M. 1997 (a cura di), *Produzione e circolazione dell’informazione nel mercato dell’arte*, Bologna, CLUEB.
7. Candela G., Scorcu A. E. 2004, *Economia delle Arti*, Bologna, Zanichelli Editore S.p.A.
8. Lemme F. 1993, *Tra arte e diritto*, Torino, Allemandi.
9. Capiello G. 2003, *Il prezzo e le gare d’asta nello spazio competitivo allargato*, — Istituto di Economia d’Impresa Università degli Studi di Milano — Bicocca —, ISTEI.
10. Zeri F. 2000, *La costellazione del falso*, conversazioni a cura di Marco Dolcetta, Milano, Rizzoli Editore.

11. Lorusso S., Matteucci C., Natali A., 2007, *Anamnesi storica, indagini analitico-diagnostiche e monitoraggio ambientale: alcuni casi di studio nel settore dei beni culturali*, Pitagora Editrice, Bologna.

12. Lazzarini L., Mariottini M., 1985, *La provenienza dei marmi cristallini usati in antico: un nuovo contributo al problema del rapporto calcite/dolomite*, Bollettino d'Arte, suppl. 41, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, Roma, 69.

13. Mariottini M., 1998, *La provenienza dei marmi cristallini usati in antico: un problema aperto*, in P. Pensabene (a cura di), *Marmi antichi II. Cave e tecniche di lavorazione, provenienze e distribuzione*, L'Erma di Bretschneider, Roma.

14. Lorusso S. 2002, *La diagnostica per il controllo del Sistema: Manufatto — Ambiente. Alcune applicazioni nel settore dei beni culturali*, Bologna Pitagora Editrice.

15. Lorusso S. 2001, *Le metodologie scientifiche per lo studio dei beni culturali*, Pitagora Editrice, Bologna.

16. Kruff H. W., 1985, *Francesco Laurana Ein Bildbauer der Frubrenaissance*, Zellstoff Hergestelltem Papier, Munchen.

17. Lorusso S. 2006, *Caratterizzazione, tecnologia e conservazione dei manufatti cartacei*, Bologna, Pitagora Editrice.

18. Lorusso S., Natali A., 2004, *La qualità dell'aria in ambienti confinati: museo, biblioteca, archivio*, Atti del 1° Convegno Nazionale sul Particolato Atmosferico, Milano, 13 May 2004.

19. Moles A., Matteini M., Tiano P., 1982, *L'infrarosso a colori e altre tecniche fotografiche. Metodo e Scienza*, in Operatività e ricerca nel restauro, Firenze, Ed. Sansoni.

20. Seccaroni C., Moiola P. 2002, *Fluorescenza X. Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome*, Ed. Nardini, Firenze.

21. AAVV. 1986, *La fabbrica dei colori. Pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*, Ed. Il Bagatto, Roma.

22. UNI 10586, 1997, *Condizioni climatiche per ambienti di conservazione di documenti grafici e caratteristiche degli alloggiamenti*.

23. Lorusso S., Matteucci C., Natali A., Bertolino R., Tumidei S., 2007, *Diagnostic investigation and historical-stylistic evaluation of oil painting on metal board. Example of "Cristo Crocifisso con due angeli dolenti"*. Conservation Science in Cultural Heritage, vol. 7.

24. Lorusso S., Natali A., Matteucci C., 2007, *Colorimetry applied to the field of Cultural Heritage: examples of study cases*, Conservation Science in Cultural Heritage, vol. 7.

25. Lorusso S., Natali A., 2007, *Lo studio e il controllo del "sistema: ambiente/manufatto di interesse storico-documentale" Casi di studio*, in Mariagrazia Plossi, Antonio Zappalà (a cura di), "Libri e Documenti / Le scienze per la conservazione e il restauro", Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna.

26. Lorusso S., Matteucci C., Natali A., 2007, *Indagine storico-iconografica e diagnostica degli affreschi di Palazzo Maioli (Ravenna)*, in "Quaderni di Scienza della Conservazione", vol. 6; pp. 187–214, ISSN: 1592–6443.

27. Lorusso S., Matteucci C., Natali A., 2006, *Sulla attribuzione e sullo stato di conservazione di tre dipinti: anamnesi, confronto, valutazione*, in "Lo stato dell'arte", Siena, 28–30 Settembre. Firenze, Nardini, vol., pp. 679–688.

28. Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, D.L. 3/2004.

29. Lorusso S. 1998, *La diagnostica nel settore dei beni culturali*, Ravenna, Longo.

30. Chiantore O., Rava A., 2005, *Conservare l'arte contemporanea*, Martellago (VE), Mondadori Electa.

31. Lemme F. 2001, *La contraffazione e alterazione di opere d'arte nel diritto penale*, Padova, CEDAM.

Об одной киноинтерпретации романа Достоевского в Японии

Ван Сяосин

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье предпринята попытка анализа киноинтерпретации романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (Акира Кurosawa. Фильм «Идиот» по роману Ф.М. Достоевского. Япония, 1951).

Ключевые слова: русская литература, японский кинематограф, творчество Ф.М. Достоевского, роман «Идиот», творчество А. Кurosawy, киноязык.

Van Saosin

Lomonosov Moscow State University

About one kinosternidae of Dostoevsky's novel in Japan

Abstract. The article comprises an endeavour to analyze the cinema adaptation of F.M. Dostoyevsky's novel "The Idiot" (Akira Kurosawa. Movie "The Idiot" based on F.M. Dostoyevsky's novel. Japan, 1951).

Key words: Russian literature, cinema of Japan, works of F.M. Dostoyevsky, novel "The Idiot", works of A. Kurosawa, language of cinema.

В ряду киноинтерпретаций романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (фильм И. Пырьева, сериал В. Бортко, эпатажный постмодернистский «Даун Хаус») особое место занимает фильм Акиры Куросавы. Акира Куросава (1910—1998) — выдающийся японский кинорежиссер, сценарист и продюсер, впоследствии признанный классик мирового кинематографа. В послевоенные годы, уже получив широкую известность благодаря фильму «Расёмон», он обращается к роману Федора Михайловича Достоевского, потому что, как он говорил, «я с детства люблю русскую литературу, и больше всего Достоевского, и уже давно думал о том, что из этой книги может полу-

читься чудесный фильм. Он и сейчас мой любимый писатель, и я до сих пор считаю, что он тот, кто наиболее честно пишет о человеческом бытии» [1].

Середина XX века. Заснеженный остров Хоккайдо. Послевоенная Япония со своими страшными потрясениями и позорным, первым в истории страны поражением во Второй мировой войне. Такова атмосфера, в которую Акира Куросава поместил героев романа Федора Михайловича Достоевского «Идиот». Японские лица, японские имена, кимоно и чинные поклоны — казалось бы, слишком далеко от Петербурга шестидесятых годов XIX века, от привычных образов романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: князя Мышкина, Настасьи Филипповны и Парфёна Рогожина. Но после просмотра остается ощущение, что режиссер снял по-настоящему японский и одновременно по-настоящему русский фильм.

Впервые опубликованный в 1868 году, роман Достоевского «Идиот» входит в так называемое великое пятикнижие писателя («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы») и является незаменимой частью русского культурного кода. Непосредственное проживание опыта жизни в столкновениях с другими людьми, их страстями, эгоизмом и страданиями отличает этот роман от других произведений Достоевского, где в большей степени присутствует интеллектуальный анализ ситуаций и характеров. Роман «Идиот» окрашен опытом двух важнейших для автора переживаний — ощущения проникновения в суть бытия в момент перед эпилептическим приступом и объединения со всем живым непосредственно за минуты до предполагаемой казни. Оба эти опыта, пережитые Достоевским, принадлежат в романе князю Мышкину (второй опыт — опосредованно, через наблюдение за казнью другого человека, но прочувствован Мышкиным со всей ясностью). Роман полифоничен, обладает поразительной психологической глубиной и насыщен философскими и экзистенциальными смыслами.

В 1868 году Достоевский так писал о главной идее своего романа: «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека». Интимное, внутреннее бытие князя Мышкина, «человека не от мира сего», не от мира низкого и грубого, человека совершенно чистого душой, принимающего боли мира как свои, — центр повествования. Его знание тонкой ткани бытия, несказанного и сияющего его существа сталкивается с иным пониманием мира, где человек не видит другого человека. Автор проходит вместе со своим героем и читателем

подвиг познания добра и зла. В рамках христианской антропологии, не указывая прямо, Достоевский через образ князя, через его способ видения мира и взаимодействия с ним показывает духовный свет Христа.

Роман написан во время усилившейся поляризации российского общества, в эпоху отрыва от традиционных ценностей, когда в душах молодого поколения, по словам Лизаветы Епанчиной, царили «хаос и безобразие». «Век пороков и железных дорог» — так автор устами другого героя характеризует свое время.

Подобное же состояние обнаруживается и в Японии почти столетие спустя. Многие века закрытая от внешнего мира, Япония непросто переживала слом тысячелетних традиций в процессе ускоренной индустриализации, фактического перехода от феодализма к капитализму, сопряженного с экономическими и моральными кризисами, потерей идентичности, что усугубилось военным поражением и американской оккупацией.

Все это больно и живо в сознании режиссера, поэтому его князь Мышкин — Камэда — в начале истории возвращается не из швейцарского санатория, а из американского плена на острове Окинава, где он, бывший солдат, был ошибочно приговорен к расстрелу как военный преступник. И то, что у Достоевского князь Мышкин знает со стороны, и то, что писатель сам испытал на эшафоте, у Куросавы Камэда проживает сам, в последние минуты своей жизни перед казнью, которую отменяют, о чем Камэда не подозревает, чувствуя огромную любовь и жалость ко всем живым существам. Пережитый опыт делает его больным. И наделяет бесконечным состраданием. Сознательно помещая героев Достоевского в японские реалии, Куросава приближает таким образом идеи великого русского писателя японскому зрителю. Еще не раз он поступит подобным образом, прививая на японскую почву «Макбета» Шекспира и «На дне» Горького.

В Японии вообще с большим интересом относятся к творчеству Ф.М. Достоевского. Так, роман «Братья Карамазовы» к 2007 году был переведен в Японии восемь раз, и новый перевод разошелся миллионными тиражами. Считается общепризнанным, что писатель наиболее полно раскрыл глубины «русской души». Источник этого интереса кроется в некотором сходстве определенных качеств, присущих русскому и японскому народам. Популярный современный писатель и ученый-японист Борис Акунин, задавшись однажды вопросом, почему в Японии так любят Достоевского, начал с определения «самой русской» черты характера и пришел к выводу, что это, пожалуй, «безудержность

в высоком и низком, хорошем и плохом... Выражаясь поэтически, размах, а выражаясь сухо, “отсутствие чувства меры”, действительно является международной констатированной (и не отрицаемой нами) типобразующей чертой т. н. Русской Души. <...> во всем нам хочется дойти до самой сути: в работе, или там в поисках пути и уже тем более в сердечной смуте. <...> Но есть на свете нация, вроде бы мало на нас похожая, однако наделенная этим обоюдоострым качеством в еще более сильной мере». Японцы, как мы уже догадались. «Они никогда не умеют вовремя остановиться» [2].

Японцы воспитаны не проявлять чувства вовне, при этом глубокая эмоциональность, сильно развитое чувство стыда, склонность преувеличивать значимость душевных переживаний, яростность и сентиментальность роднят их со сходными качествами, присущими русской душе. И Достоевский с его подробнейшим живописанием и анализом внутренних течений человеческих страстей, желаний, идей оказывается весьма востребованным в японской культуре.

«Идиот» Акиры Куросавы стал, тем не менее, единственной его экранизацией Федора Михайловича Достоевского. Это наиболее любимый проект художника, на который он затратил, по его словам, больше всего усилий по сравнению с другими своими фильмами. Вместе с Достоевским Куросава погружается в подробное исследование глубин человеческих чувств. Режиссер входит в самую суть работы своего любимого автора и оказывается, на мой взгляд, конгениальным ему.

Фильм Куросавы состоит из двух частей: «Любовь и страдание» и «Любовь и ненависть». Перенеся действие в Японию, Куросава, тем не менее, сохранил основную линию сюжета, сократив побочные линии и число второстепенных персонажей. Первоначальная версия фильма длилась более четырех часов. Но студия «Сётику» сочла такой вариант слишком длинным и вынудила режиссера сократить его почти на сто минут. Так что оригинальная версия была показана всего один раз на премьере, и этот вариант не сохранился. На общенациональной премьере неделю спустя фильм был показан уже в сокращенном варианте. Полная режиссерская версия, несмотря на поиски, предпринятые самим Куросавой, считается утраченной. Сокращения особенно заметны в первой части, где режиссеру приходится заменять вырезанные эпизоды на таблички с текстом, поясняющим пропущенные детали сюжета или вводящие в атмосферу событий, с комментариями из текста самого произведения Достоевского.

В центре киноповествования — утонченно восприимчивый и иногда до святости, а порой до наивности чистый и высокий душой Камэда (князь Мышкин) и четырехугольник, образованный Камэдой, Нису Таэко (Настасья Филипповна), Акамой (Парфён Рогожин) и Аяко (Аглая).

Итак, в трюме парохода на остров Хоккайдо прибывают Камэда (князь Мышкин) и Акама (Парфён Рогожин). Камэда вспоминает и рассказывает Акаме свой опыт обостренного восприятия бытия перед расстрелом, когда он решает, что, останься он в живых, любое существо он станет любить и жалеть. Акама смотрит на него со снисходительной покровительственностью. Два героя истории встречаются впервые, и мы видим их главные черты, мастерски обозначенные двумя выдающимися актерами своего поколения в японском кино — Масаюки Мори и Тосио Мифунэ. Куросава был точен в выборе актеров. Мифунэ (с которым Куросава начал сотрудничать еще в 1948 году) с его необузданной жизненной силой как нельзя более подходил для роли Рогожина.

Масаюки Мори, актер тонкого психологического рисунка, с точным, нервным лицом и выражением трепетного сострадания, которое искрится в его глазах, оказался именно тем «положительно прекрасным человеком», каким задумал Мышкина Достоевский» [3]. Хара Эцуко, одна из самых известных актрис японского кино, воплотила страстный и гордый образ японской Настасьи Филипповны.

Самый северный из больших островов Японии, Хоккайдо, — ближайший к России и похожий на нее по климату: с настоящей зимой, обильными снегопадами, деревянными домами, чуть ли не по самую крышу занесенными снегом. Когда Акама и Камэда приезжают в Саппоро, на улице метель и из репродуктора доносится русская песня «Однозвучно гремит колокольчик». Зритель порой теряет представление, в какой эпохе и какой стране происходит действие. «Мохноногие лошади», запряженные в дровни, с бубенцами на упряжи, сутробы и мальчик, везущий дрова в тележке, в которую запряжена собака, нищие уличные торговки. Рядом трамваи и хорошие автомобили. И обильный снег.

В витрине фотоателье Акама и Камэда видят портрет Насу Таэко (Настасьи Филипповны) — в стекле отражаются Акама и Камэда, а между ними, как центр притяжения, словно центральное изображение на православной иконе с предстоящими, симметрично расположенными по обе стороны от нее фигурами, — прекрасная Таэко.

В детстве Куросава учился живописи, и это пригодилось ему в режиссерской работе. Куросава рисовал подробные раскадровки к своим фильмам, которые затем тщательным образом воплощались на пленке [4]. В сцене у витрины фотоателье мы встречаем поразительную геометричность кадра Куросавы, абсолютно точную пространственную простроенность двух- или многофигурных композиций, что в дальнейшем на протяжении фильма произойдет еще много раз.

Фильм движется вдоль основной сюжетной линии Достоевского: Камэда знакомится с семейством Оно (Епанчиных), подробно рассказывает Аяко (Аглае Епанчиной) о своей несостоявшейся казни и о том, что дал себе обещание, что, если его освободят, он станет добрее ко всем.

Очень знаменателен эпизод с пощечиной, когда Камэду ударил по лицу Каяма (Ганя Иволгин). Здесь неапонскому зрителю, возможно, впервые в течение фильма приходит в голову сравнение авторского стиля Куросавы с приемами традиционного японского театра *но*. Ибо Камэда, получив пощечину, прикладывает ладонь к лицу жестом, ярко напоминающим «ката» (ритуализованные, символические движения) актеров *но*. Вообще, жесты всех героев скупы, выверены, отточены, особенно у Камэды. Он временами, особенно когда волнуется, а волнуется он слишком часто для своего хрупкого здоровья, держит собранные ладони у горла. В другом эпизоде зритель замечает у него жест печали из приемов театра *но*.

И звучит узнаваемая мелодия Эдварда Грига «В пещере горного короля».

Скупость, отточенность всех движений, говорящие о направленной внутрь колоссальной энергии, — это особенность театра *но*, которая проявляется во множестве сцен у Куросавы. А заметив эту особенность, зритель не может остановиться в разворачивании дальнейших ассоциаций и начинает замечать, что главные действующие лица драмы — это маски. В театре *но* актер, полностью растворяя свою личность в характере маски, обнаруживает собственную истинную природу. Так и в фильме Куросавы зритель вслед за героями и актерами, воплощающими маску, входит в самую глубину переживания. А у Достоевского и Куросавы вслед за ним в «Идиоте» главное переживание — страдание. И через полное объединение и растворение происходит катарсис, постижение глубинной сущности человека.

Но это потом, а повествование движется дальше, определяющий для Камэды опыт расстрела ведет его сквозь клубок люд-

ских страстей с их борьбой гордости и жадности, унижения и власти, отчаянным стремлением к счастью и бесконечным страданием, страданием... Камэда встречает взгляд Таэко, и в нем сразу вспыхивает воспоминание о 20-летнем мальчике, которого расстреляли у него на глазах. Взгляд приговоренного, претерпевшего многие муки, вопрошал: «За что мне такая боль?» И из абстрактного приговоренного у Достоевского этот юноша у Куросавы превращается в мученика войны, которую только что перенес японский народ вместе с другими народами.

Камэда видит этот взгляд Таэко, видит ее настоящую, страдающую и хрупкую. Он говорит ей об этом, и снова сцена выстроена поразительным образом. Два человека, симметрично расположенные в кадре относительно его центра, обращенные лицом друг к другу и в профиль к зрителю. Среди толпы, где все слышат только себя, интересуются только собой, эти двое понимают друг друга, видят друг друга.

Масаюки Мори великолепно воплотил идею Достоевского о князе Мышкине, полностью совпадающую с представлением Куросавы. Он говорил: «Для меня нет более дорогого, доброго и великодушного писателя. Если я говорю о доброте, то имею в виду ту уязвимость, что заставляет вас желать отвести глаза при виде чего-то истинно грустного, трагичного. Достоевский отказывается отвести глаза. Он смотрит и страдает. В нем какая-то удивительная сила сочувствия... Его гуманность, его сочувствие — вот из-за чего я преклоняюсь перед Достоевским и что я отчаянно люблю в его князе Мышкине» [5].

Смотреть и не отводить глаз — это еще одна важная психологическая деталь, которую подчеркивает Куросава, в том числе геометрией кадра.

Еще один знаток японской души, сэр Лоренс ван дер Пост, в своей книге «Семя и сеятель» так говорит об этом важнейшем аспекте человеческого взаимодействия: «Из моего собственного горького опыта я знал, что по тому, как японцы демонстрировали внезапное нежелание встречаться глазами во время наших повседневных контактов, мы тотчас определяли, что они принимают меры предосторожности, чтобы ни малейший намек на чью-нибудь очевидную и незащищенную человечность не проскользнул сквозь их броню...» [6]. И затем он приводит наблюдение экзистенциальной важности того, чтобы люди смотрели и видели друг друга, проявленной в архетипической чистоте у природных людей Африки: «...понял он значение приветствия, каким обмениваются простые люди черной Африки, встречаясь в пути: “Я вижу тебя, сын черной

матери, я вижу тебя”. И в ответ звучит: “Да, и я вижу тебя, сын черного отца, я вижу тебя”. Ему тогда стало понятно: они приветствуют друг друга таким образом, потому что инстинкт говорит им о необходимости для человека подтверждения, что его видят, как такового» [6].

Так же и в театре *но*: персонажи могут находиться в нескольких шагах друг от друга, но они не ощущают присутствия, пока не повернутся друг к другу лицом. И у Куросавы диалог душ всегда обозначен обращенными друг к другу лицами, в то время как другие участники сцены обычно расположены под прямым углом к основным. Такая геометрическая четкость всех важных мизансцен характерна для произведения в целом. Если в сцене помимо участвующих в диалоге героев присутствуют другие люди, они часто образуют правильную рамку для основных героев. Такую же роль выполняют предметы интерьера. Порой они делят кадр на правильные половины или очерчивают угол, в котором находится знаковый персонаж.

Куросава — мастер не только геометрии сцены, но и «атмосферы». Интерьеры современной режиссуре Японии, в основном уже в европейском стиле, соседствуют с вкраплениями традиционного уклада, как в комнате матери Акамы. И везде геометрия игры света и тени вкупе с геометрией расположения человеческих фигур добавляет картине особой мрачности.

Большая часть сцен происходит в тени, в полумраке, в полутемных помещениях. Куросава и в этом вполне следует оригиналу. Андрэ Жид говорил: «как на картинах Рембрандта, самое существенное в книгах Достоевского — это тень» [7]. Как не вспомнить Дзюнитиро Танидзаки с его «Похвалой тени», где тень — сама сущность японской эстетики?

«Идиот», пожалуй, самая темная (в прямом смысле) лента Куросавы. Не только по концентрации душевного страдания, но и по наличию света в кадре. Большинство эпизодов сняты в затененной студии, а те, что происходят на улице, — в темное время суток, когда даже сугробы снега кажутся черными. Узкие и темные проходы и лестницы в доме Акамы, какие-то потеки на стенах, сугробы прямо в переходах внутри дома. Долгая и страшная сцена припадка Камэды с мельканием теней и смещением пространства. В ночной сцене на катке демонические маски с горящими факелами под музыку симфонической поэмы Мусоргского «Ночь на Лысой горе» усиливают напряжение, нагнетаемое по мере продвижения действия.

Конгломерат диполей: Таэко — Акама, Таэко — Камэда, Камэда — Акама, Камэда — Аяко. Главные сцены между ними —

двухфигурные симметричные композиции, где происходит вибрация сильнейшей энергии противоположностей. Если в романе Достоевского главная задача — показать «положительно прекрасного человека», то в фильме Куросавы на передний план выходит также вибрация связей-отталкиваний, геометрия взаимоотношений, где неуловимые движения душ человеческих обретают зримую форму двух- или многофигурных композиций, составленных по канонам живописи, равновесные, диагональные или сдвинутые линии фигур в кадре пульсируют внутренней энергией страсти.

Временами зрителя настигает когнитивный диссонанс: он смотрит японский фильм, события происходят в Японии, он наблюдает, как ведут себя японцы, как они говорят... и тут же ловит себя на том, что это Достоевский, не только близко к тексту по форме, но, самое главное, совпадающий с ним по сути, и герои перестают восприниматься как принадлежащие иной культурной традиции. Матушка Акамы сидит по-японски на коленях под алтарем и раскладывает угощение — торт из подношения на алтарь, делает традиционный японский чай и в какой-то момент предстает совершенной матушкой Рогожина, но не Акамы. Вернее, и Акамы тоже.

И одновременно печать древней японской традиции явственно проявляется в рисунке сцен Куросавы. Япония — страна, чье сердце бьется в ландшафтах, звуках и формах древней цивилизации. Театр *но* — самый старый в Японии, его канон сложился в XIX веке. И в сцене встречи Аяко и Таэко в доме Акамы все подчинено этой традиции. Медленно входят Аяко и Камэда, их движения настолько замедленны, что, проходя сквозь расчерченный кругами и квадратами прозрачный витраж, они словно плывут синхронно с самим временем, немудимо отсчитывающим секунды до трагической развязки. Движения плавны, позы статичны. На Таэко черное глухое платье, напоминающее плащ смерти, ее вытянутый силуэт почти неподвижен. Лица, и застывшие, и — парадоксальным образом — удивительно подвижные, передают мельчайшими изменениями мимики, глазами, движением бровей безмолвный диалог двух женщин. Движения фигур символичны, и символичны углы поворота лиц и ракурс камеры. Все действующие лица расположены в двух взаимно перпендикулярных плоскостях: женщины смотрят друг на друга, мужчины вперед, в пустоту, под углом девяносто градусов к ним. Долгие паузы, нагнетающие напряжение, огонь, внезапно вспыхивающий в печке, как символ страстей. Длющиеся крупные планы

вызывают ассоциацию с ожившими масками *но*, на которых ярко проявлено переживание персонажа. Замедленность движений и застывшие позы перекликаются с манерой игры актеров *но*, которая характеризуется «особо выразительными ритмами исполнительского искусства, когда актеры, замирая на момент в определенных позах, должны показать, что действие или чувство достигли кульминации» [8].

В отличие от европейского представления, маска в японском театре не прячет, но раскрывает, проявляет характер персонажа и в символической форме концентрирует эстетическую кульминацию человеческих страстей.

Благодаря этому «Идиот» становится самым, пожалуй, медитативным фильмом Акиры Куросавы. Фигуры движутся, словно в трансе, усиливая ощущение сжатой внутри пружины неумных чувств.

И в самом финале свеча Камэды бросает ажурную движущуюся тень на перегородку, за которой «спит» Таэко, разделяя, но и кладя убранство света и тени, создавая тонкую, но нерушимую завесу от мира иного.

Язык литературы, вербальное повествование романа Куросава переплавляет в язык формы, пластики — язык зримый. И это не просто пересказ произведения одного жанра другим, но коренное преобразование ткани повествования в зрительный ряд, в геометрию пространства. Форма кадра как выражение чувства и идеи. «Я думаю, что особенная композиция фильма... является результатом моего глубокого убеждения в том, что кино следует создавать именно как кино, а не как что-то другое», — сказал режиссер в интервью, данном Берту Кардалло.

Возвращаясь к связи произведения Достоевского и фильма Куросавы, необходимо отметить, что материал романа оказался для режиссера совершенным в плане его идей и системы видения мира человеческой души, способность Куросавы к тонкому исследованию бытия духа сближает двух авторов. Гуманистические воззрения Куросавы пронизывают фильм, переполняя его любовью к униженным и страдающим.

При этом Куросава не иллюстрирует литературное произведение, а переплавляет первоисточник в кинематографическую форму, передавая в точности дух романа Достоевского. Полифонию романа он, казалось бы, сужает практически до четырехугольника главных действующих лиц, которые существуют и взаимодействуют, любят и страдают. Раскрытие самосознания героев происходит не только и не столько че-

рез диалоги, как у Достоевского, но и через форму пространственных отношений в кадре.

Сложный и разветвленный сюжет романа режиссер делает кинематографичным, отсекая второстепенное для основной идеи. Картина представляет собой ряд довольно статичных на первый взгляд, но полных внутренней энергии сцен, между которыми словно бы зияют провалы всепоглощающей буддийской пустоты, содержащей в себе всю необходимую алхимию для соединения сюжета в единое целое. Развития характеров не происходит, лишь разворачивается их внутренняя сущность в соответствии с глубинной логикой.

Работа режиссера над фильмом была самой напряженной, опытом, совершенно отличным от всего, что он делал прежде. И хотя сам режиссер говорил о фильме: «Если бы меня спросили, какой из моих фильмов я предпочитаю, я бы ответил: “Идиот”», отзывы критики были не слишком обнадеживающими. Куросаву упрекали в излишней театральности, несвязности сюжета, сведению идеи к любовной драме. Между тем Ф.М. Достоевский писал брату Михаилу 16 августа 1839 года: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [9]. Столь же глобальную задачу поставил перед собой Акира Куросава. Его фильм «Идиот» — тому яркое подтверждение и иллюстрация огромной работы души в поиске ответов на вечные вопросы человеческого бытия. Такой поиск во все времена и для любого народа был и остается важнейшим признаком цивилизованности и высоты духа. Так в одном произведении работают вместе два мастера — русский и японский, — и результат оказывается общечеловечески значимым.

Список литературы

1. Электронный ресурс. Режим доступа: <<https://www.eurekavideo.co.uk/moc/idiot>>.

2. Электронный ресурс. Режим доступа: <<http://www.kp.ru/daily/25670.5/831741/>>. Заметка от 18.04.2011. в газете «Комсомольская правда»: «Русский и японец как братья (Карамазовы)».

3. Генс И.Ю. Тосиро Мифунэ / Инна Генс. М.: Искусство, 1974. — 166 с. (Мастера зарубежного киноискусства).

4. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.cinemotionlab.com/novosti/00617-raskadrovki_k_filnam_akiry_kurosavy_vruchnuyu_narisovannye_samim_rezhisserom/>.

5. Цит по: Генс И.Ю. Тосиро Мифунэ / Инна Генс. М.: Искусство, 1974. — 166 с. (Мастера зарубежного киноискусства).

6. *Post, Laurens van der* (2011-08-31). *The Seed and the Sower* (Vintage Classics) (Kindle Location 2106). Random House UK. Kindle Edition.

7. Жид А. Лекции в зале Vieux Colombier. 2002. С. 294.

8. *Масакацу, Гундаи*. Японский театр Кабуки. С. 135.

9. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. 1972—1990. Т. 28 (I). С. 63.

Борис и Глеб — образы первых русских святых покровителей в песнопениях и иконах Древней Руси

Т.Ф. Владышевская

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье рассматриваются кондаки, посвященные свв. Борису и Глебу, которые были созданы в XI—XII веках. Святые представлены в кондаках как защитники Русской земли. Эта тема также находит свое отражение в русских иконах: в иконографии «Покров Богородицы» Борис и Глеб проявляются как святые Роман и Давид, их святые прототипы (Роман и Давид — крестные имена Бориса и Глеба). Кондаки Борису и Глебу — первые примеры русского гимнографического и музыкального искусства.

Ключевые слова: Борис и Глеб, кондак, кондакари, иконография, икона «Покров Богородицы».

Tatiana Vladyshevskaja
Lomonosov Moscow State University

Boris and Gleb, the first Russian saints and protectors of the Russian land, in the ancient iconographic and hymnographic traditions

Abstract. The article deals with the kontakia dedicated to saint Boris and Gleb which were created in the XI—XII centuries. The saints are presented in the kontakia as the protectors of the Russian land. This topic is reflected also in the Russian icons: in the iconography of “The Protection of Our Lady” Boris and Gleb are manifested as saints Roman and David, their holy prototypes (Roman and David being the

baptismal names of Boris and Gleb). The kontakia to Boris and Gleb are the first examples of the Russian hymnographic and musical art.

Key words: Boris and Gleb, kontakion, kontakarion notation, iconography, icons “The Protection of Our Lady”

1015 год — один из самых драматичных моментов истории Древней Руси: умер князь Владимир, креститель Руси, а вслед за тем последовала гибель его сыновей Бориса и Глеба от руки их брата Святополка Окаянного. Русская агиографическая литература и русская гимнография начинаются сочинениями в память о Борисе и Глебе: «Сказание о Борисе и Глебе», которое было написано XI веке, — произведение древнерусской литературы, посвященное истории убийства сыновей князя Владимира Бориса и Глеба, канонизированных в лике страстотерпцев. На основании изысканий митрополита Макария и М. П. Погодина был найден автор «Сказания» — Иаков Черноризец [1]. Другое сочинение того же времени «Чтение о житии и погублении блаженных страстотерпцев Бориса и Глеба» было написано Нестором Летописцем. В XI веке митрополит Иоанн Русский создал службу Борису и Глебу — первое русское гимнографическое сочинение [2].

Борис и Глеб были прославлены в 1072 году, раньше их родителя, киевского князя Владимира, крестителя Руси, и их пра-матери княгини Ольги. В праздничной стихире службы князю Владимиру [3] четверо святых князей — Княгиня Ольга (в крещении Елена), ее внук князь Владимир и его сыновья Борис и Глеб (Роман и Давид) прославляются вместе как единая лоза, от которой проистекает история русской святости. В переводе со славянского эта стихира звучит как гимн первым русским святым:

Приидите, стечемся все
Чествуя память отца русского
и наставника нашего Владимира.
Сей от язычников вышел
и возлюбил возлюбившего Христа
и к Нему взойдя, радуясь, со праматерью своею Еленою;
всех людей научил веровать и поклоняться
в Троице Единому Богу,
а идолы упразднил, поправ.
Взрастил нам свою честную поросль
Романа и Давида.
Оттого и мы светло ныне песнями
Память их верно чтим с любовью празднуя.

Не только в песнопениях, но и в иконописи Борис и Глеб нередко изображаются вместе с отцом князем Владимиром. На новгородской иконе XV в. они изображены в ярких княжеских одеждах, с крестами в руках (рис. 1).



Рис. 1. Новгородская икона XV в. свв. Князя Борис, Владимир и Глеб

Страстотерпцы Борис и Глеб, сыновья князя Владимира, названы в стихире «честной порослью» — наследниками великого делания, начатого княгиней Ольгой и князем Владимиром, крестившим Русь.

Автор первой службы Борису и Глебу митрополит Иоанн Русский в своих песнопениях, написанных очень выразитель-

ным, образным языком, представляет князей Бориса и Глеба заступниками за русский народ, покровителями Отечества, целителями. В стихире-славнике 6-го гласа [4] звучит воззвание прийти и «песньми» прославить мучеников Романа и Давида: «Приидите, восхвалим чудотворцев и мучеников. Вы бо за веру пострадавши, победили супротивного врага. И ныне светло украшены радостно предстоите Христу. Темь и мы песньми память их весело с любовию похвалимъ вопиюще: Радуйтесь вселенной заступники и помощники на врагов, радуйтесь врачи больным и от бесов исцелители, радуйтесь, возлюбленная чета, братья прекрасные, Романе славный и Давиде чудесный, любимцы Христовы, за нас молящие святую Троицу умирить мир и спасти души наши». Борис и Глеб — покровители, защитники от врагов, врачи больным и от бесов избавители и молитвенники о людских душах.

Култ Бориса и Глеба поначалу был княжеским, братья служили примером братолюбия: они пожертвовали своей жизнью ради мира. Очень скоро княжеский култ Борису и Глебу переродился в общенациональное поклонение. По своему масштабу култ Борису и Глебу уступал лишь культу святителя Николая, которого выше всех святых чтили на Руси. Почитание Бориса и Глеба выражалось очень широко: в их честь строили храмы и монастыри, писали сказания и жития, песнопения и молитвы. Их именами называли города и села, именовали сыновей¹.

Нестор Летописец в «Чтении о святых Борисе и Глебе» сообщает о том, что князь Ярослав Мудрый повелел изобразить святых Бориса и Глеба, которые напоминали бы их живые образы, чтобы приходящие им поклонялись, с верою и любовию целуя их образы [5]. Иконы князьям Борису и Глебу, написанные в разное время, в разных местах предстают

¹ Хочется вспомнить один пример из жизни нашей семьи. Моя мама Акилина Феодосьевна Владышевская часто рассказывала нам о войне и о помощи в войне Бориса и Глеба, которых она очень почитала. Во время войны у нее родился мой старший брат Борис. Это случилось 21 ноября 1941 года. Отец в это время был на войне. В этот день Москву бомбили, много раз объявлялась воздушная тревога. Мама была больна и не могла пойти в бомбоубежище. Она оставалась одна в доме с новорожденным. Когда фашистские самолеты пролетали над домом, а дом наш находился на стратегически важном месте, у моста на Дербеневской набережной, в отчаянии она приподняла новорожденного и воскликнула: «Борис, борись!». Когда все стихло и домой вернулись старшие дети, она сказала им, что решила назвать сына Борисом в честь страстотерпца Бориса.

как воины, помощники русским князьям; покровители и «божественные врачи», целители; заступники Руси не только в военной рати, но и в невидимой брани с бесовскими силами.

Борис и Глеб на конях изображаются как защитники и покровители. Они едут верхом на конях, одетые в княжеские одежды и шапки, со стягами в руках. Их фигуры развернуты в полуобороте друг к другу, на лицах отражено дружеское общение. Как бы паря, они легко скачут по горкам на красивых конях (рис. 2). Облачный Спас сверху благословляет братьев.



Рис. 2. Борис и Глеб на конях.
Псковская икона XIV в.
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия

Этот образ князей удивительно соответствует одному из кондаков Борису и Глебу 3-го гласа, обращенному к ним с просьбой о покровительстве и защитничестве от врагов:

«Приидите, вси русстии собори, чудотворцев и мучеников Бориса и Глеба восхвалим, законно бо пострадавшие, победили сопротивнаго врага, тем святым заступлением князи русстии враги побеждают, тем памятью весело и любовию похвалим вотиюще: за ны молити Святую Троицу, умирити мир и спасти души наши». Кондак звучит и как молитва и похвала страстотерпцам Борису и Глебу, ибо «их святым заступлением князья русские врагов побеждают».

Святые Борис и Глеб в житии — древнейшая икона Московской школы из собрания в Третьяковской галерее (рис. 3). Она датируется второй половиной XIV века.

В середине изображены святые Борис и Глеб в рост, в княжеских одеждах, с крестами мучеников и воинскими мечами



ми в руках, стоящими на зеленом поземье. В их одеждах преобладает красный цвет, он символизирует мученическую кончину Бориса и Глеба. Старший, с бородой, — князь Борис, обращает свой взор к юному брату Глебу, еще безусому, с длинными волосами. Он словно ведет с ним разговор.

Рис. 3. Святые Борис и Глеб в житии, вторая половина XIV в.
Московская школа. Государственная Третьяковская галерея

Клейма, изображенные вокруг иконы, иллюстрируют жизнь и кончину святых братьев, а последнее клеймо — правое нижнее — изображает наказание виновника их смерти Святополка Окаянного. Иконописец в клеймах повествует о житии святых. Очень сочувственно он изображает древнюю историю о Борисе и Глебе, об их злодейском убийстве, поясняя каждое изображение краткими надписями: «Борис видестъ сон о смерти своей», «И убиша Бориса», «Прииде Глеб в насаде, сретоша его воины и убиша». В этих клеймах — размышление художника о добре и зле, о конечной победе жертвенной милосердной любви к людям над преступлением и злыми страстями «века сего». Созерцательное настроение, внутренняя тишина, спокойная, гармоничная живопись — это идеал искусства Москвы того времени.

Икона «Борис и Глеб в житии» сопоставима со службой Борису и Глебу, ее клейма по содержанию родственны стихирам, тропарям и кондакам, а вся икона соответствует все-

му служебному циклу с его песнопениями и чтениями. Здесь в гармонии сливаются слово и изображение. Митрополит Иоанн Русский подобно художнику-иконописцу яркими поэтическими красками передает историю жизни и христианского подвига Бориса и Глеба:

*«Приидите, новосвященнии русьстии собори,
и видите како без вины суд приимлет мученик Борис.
и копием ребра его прободоша.
И крѣви пролитие сътвориша от наважениа диавола.
Глеб же от того же брата Святополка
Акы агньць заколонѣ бысть.
И межю двѣма кладомъ съкровенѣ бысть.
Сия же вѣнчасться,
А онѣ без памяти погыбе.
Сия же въ мире славима еста.
А онѣ въ геоне мучиться.
Сия же Христа Бога молита
О душахъ нашихъ».*

В стихире-славнике 8-го гласа он призывает новокрещеный русский народ прийти и прославить мучеников Бориса и Глеба безвинно убиенных по дьявольскому научению их брата Святополка. В песнопении акцентированы главные события, изображенные на иконе: «Бориса копием в ребра прободают, а Глеба, аки агнца заколают, спрятав тело между двумя колодами». Конец стихире воспевают нравственную, духовную победу Бориса и Глеба над братом-погубителем Святополком Окаянным «Сия же вѣнчасться, а онѣ без памяти погыбе».

Борис и Глеб на иконе Покрова Богородицы изображены как покровители Руси в образах святых, в честь которых они были крещены, — преподобного Романа Сладкопевца (Борис) и Псалмопевца Давида (Глеб). Покров Богородицы был одним из любимых праздников на Руси. Этот праздник отмечается 1 (14) октября. Праздник Покрова Богородицы стал национальным русским праздником. Иконография Покрова была создана русскими иконописцами, хотя событие, изображенное на ней, относится к истории Византии 626 года, когда Константинополь был осажден варварами, агарянами, и осажденные люди молились во Влахернской церкви об освобождении от «агарянского нашествия». На иконе изображается Богоматерь, простирающая свой покров над людьми в знак своей защиты и покровительства. В этом и заключается главный смысл праздника Покрова Пресвятой Богородицы. Со временем икона усложнялась, к ней добавлялись другие персонажи.

Эта многофигурная композиция обрамлена арками и куполами. В правом углу нижнего ряда среди собравшегося в храме народа помещена полуобнаженная фигура блаженного Андрея, который указывает князю Епифанию на свое видение Богородицы, покрывающей народ своим покровом. На иконе представлено множество святых — апостолы, Иоанн Предтеча, святитель Николай, а также страстотерпцы Борис и Глеб, которые представлены своими патронами, именами крестных святых Романом Сладкопевцем и Давидом Псалмопевцем. Оба они — и Роман, и Давид — были певцами и гимнографами: Роман — творец кондаков, Давид — псалмов.

В центре иконы на амвоне стоит Роман Сладкопевец, создатель жанра кондака. Он поет кондак Рождеству Христову «Дева днесь». В житии Романа говорится о том, что первый свой кондак он сочинил в честь Рождества Христова. Окружающий его хор, как положено в кондакарном пении, вторит ему припевы. Строгая симметрия в расположении фигур и архитектурных деталей присуща иконам Покрова Богородицы. Богородица своим чудесным покровом — омофором красного цвета, который она держит в руках, защищает род человеческий. Вся иконография служит выражением единения, соборности молитвы.

На иконе XV века Покрова Пресвятой Богородицы Владимир-Суздальской школы Богоматерь (рис. 4) изображена с покровом в руках: она сама покрывает народ своим покровом. В нижней части иконы изображен Роман Сладкопевец, окруженный хором певцов, поющих припевы кондака «Дева днесь», посвященного Рождеству Христову. Этот торжественный момент и запечатлен в нижней части иконы. Роман Сладкопевец стоит на амвоне: он поет кондак Рождеству Христову. В руке он держит свиток с текстом этого кондака. По преданию Роману Сладкопевцу во сне явилась Богородица и дала съесть свиток. Проснувшись, вдохновленный видением, Роман создал свой первый кондак Рождеству Христову. Так началась жизнь нового гимнографического жанра VI—VIII вв. — кондака, который в то время был значительно больше, чем сейчас, и представлял собой развернутую композицию.

Иконография Покрова интересна еще и тем, что это единственный случай изображения кондакарного и респонсорного пения. В кондакаре Типографского устава XI—XII вв. также есть указания на респонсорный тип пения. Основную часть кондаков пел солист, а окончания кондаков подпевал народ, в рукописи вступление его обозначено словом «людие». Окружающие Романа «людие» и являются исполнителя-

ми рефрена, они изображаются в нижней части иконы.

В верхней части иконы изображена Богородица, распростершая свой Покров над народом во Влахернском храме. Ее окружают предстоящие святые. На иконе Покров Богородицы изображается пение кондака, который исполнялся респонсорно. В центре под фигурой Богоматери на амвоне изображен солист — Роман Сладкопевец, который олицетворяет князя Бориса, получившего при крещении имя Роман. Он поет текст кондака, ему отвечает хор, исполняя припевы. Эти хоровые припевы являются главной особенностью кондакарного пения, которое было респонсорным и представляло собой



Рис. 4. Икона Покров Богоматери конца XV века из Покровского монастыря г. Суздаля. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный музей-заповедник

чередование пения солиста припевов народа или хора. Припевы повторялись и в икосах, следующих за кондаком. Интересно отметить, как изображены певцы на иконе: они одеты в зеленые стихари, окаймленные золотыми позументами, певцы поют, сопровождая пение св. Романа. Среди них выделяется главный певец с поднятыми руками — головщик. Движением рук он делает указания певцам. Головщик руководит хором с помощью хейронимических знаков — особых жестов, которыми пользовались в древности руководители хора. Эта сцена является изображением кондакарного пения, которое существовало на Руси с XI до XIV века. Затем, когда с XIV века кондакарное пение из русской практики исчезает, свое художественное отражение оно получает в русской иконописи.

Покров Богородицы и ее заступничество за русскую землю подчеркивается еще и тем, что с XIV века в эту иконографию вводятся *покровители земли русской, среди которых Борис и Глеб, святитель Николай и сама Богоматерь*. Роман Сладкопевец и Давид не всегда изображались на иконах Покрова. Древнейшие иконы не содержат в себе этого сюжета. Лишь начиная с XIV века на иконе Покрова Богородицы появляется сюжет со св. Романом. Роман — имя данное при крещении князю Борису, на иконе Покрова Богоматери суздальской школы изображен в центре. Его брат Глеб в образе царя Давида расположен слева, чуть выше Романа, он в золотых ризах с царской короной на голове. Его взор обращен к Роману: таким образом иконописец показывает связь между образами Романа и Давида, развернув их фигуры и повернув их лица друг к другу.

Пение пронизывает всю иконографию Покрова Богоматери [6]. В ней воплощена идея совместной молитвы и пения мира ангельского и человеческого, *идея богодухновенного пения*. Это прекрасно проиллюстрировано в тексте кондака Покрову Богородицы:

«Дева днесь предстоит в церкви, и с лики святых невидимо за ны молится Богу: ангели со архиереи поклоняются, апостоли же со пророки ликовствуют: нас бо ради молит Богородица Предвечнаго Бога».

Все, о чем говорится в кондаке Покрову, изображено на иконе: храм, в котором все поют — народ и хор, ангелы и архиереи, апостолы и пророки, а во главе Богоматерь с омофором в руках обращена в молитве к Богу за род человеческий. Покров Богоматери — это икона, которая выражает *соборность православного мира* — общность устремления народа и высших сил, которая выражена в молитве и пении.

Кондакарное пение на иконе Покрова запечатлено как одна из древнейших традиций русского хорового пения. В центре находится Роман Сладкопевец, который стоит на возвышении, на амвоне, одетый в расшитый стихарь пурпурного цвета (рис. 5). В левой руке у него свиток, на котором написан текст его первого кондака Рождеству Христову «Дева днесь», который он поет соло. Окружающие певцы поют припевы. *Хор* на иконе Покров Богоматери показан монолитным и многочисленным, он сопровождает пение кондака. Хор плотно окружает амвон, на котором стоит Роман Сладкопевец, хор поет кондак Рождеству Христову «Дева днесь». Древняя традиция респонсорного пения рождественского кондака запечатлена на иконе и в древнерусских кондакарях. Пение кондаков в Древ-

ней Руси отличалось большой изысканностью, сложной выразительной красотой. Судя по способу записи кондаков — кондакарной нотации [7], которая выглядит очень сложной и богато украшенной, кондакарное пение было виртуозным, выразительным респонсорным пением, где сольное пение чередовалось с ответами хора, припевами.

Кондак Рождеству Христову был создан Романом Сладкопевцем и считается первым кондаком, с которого начинается свое развитие этот жанр.

Рождественский кондак является мелодическим модулем, образцом для многих кондаков, в том числе кондаков Борису и Глебу «Воссия днесь» и святителю Николаю «В Мирех живый» [8] и еще десятка других кондаков. Кондаки нотировались кондакарной нотацией, они написаны уставным почерком с красочными инициалами [9]. Обыкновенно одному празднику или одной памяти святому соответствует один кондак. Исключение составляют особо чтимые святые — св. Николай, св. Иоанн Златоуст, которым помещено по два кондака. Святым Борису и Глебу в кондакарях в общей сложности содержатся три кондака.



Рис. 5. Покров Богородицы.
Новгородская двусторонняя икона XIV в.

Кондаки Борису и Глебу в кондакарях XII—XIII вв. и начало русского музыкального творчества

Древнейший кондак Борису и Глебу «Вся сия днь преславная память», созданный митрополитом Иоанном Русским на 24 июля (6 августа) — память святым Борису и Глебу. Он записан в пяти кондакарях, в том числе и в Типографском уставе XI—XII вв., хотя в последнем он сохранился не полностью. Кондак «Воссия днесь» звучит на службах и в наши дни. Второй кондак «Аще и убьена быста» связан с той же памятью Борису и Глеба 24 июля (6 августа) со временем он был утрачен, и в службах больше не используется. Третий кондак «Мученика Христова» — пели в службе перенесению мощей Борису и Глеба 2 (15) мая, установленной в 1115 году в новую церковь-усыпальницу, выстроенную в Вышгороде князем Изяславом Ярославичем.

Кондаки Борису и Глебу были отправной точкой русского музыкального творчества. Кондак — один из жанров византийской гимнографии, занимал важное место в православном богослужении, так как в кондаке выражалось основное содержание праздника. Кондаки звучали за богослужением в соборах и монастырях. В русской певческой культуре кондак занял особое место: кондаки составляли специальную певческую книгу — кондакарь, который представляет собой сборник кондаков на весь год. В певческом кондакаре мелодии кондаков были записаны кондакарной нотацией, а тексты растянуты специальным образом с многократным повторением гласных, с аненайками и хабувами. Сохранились пять нотированных кондакарей XI—XIV вв., в которых содержатся кондаки первым русским святым Борису и Глебу — первые оригинальные творения русских гимнографов. Как полагают исследователи, служба им была создана Иоанном II (1077—1079) [10]. Кондак «Воссия днесь пресветлая память» — основной кондак службы Борису и Глебу, он содержится во всех пяти древнерусских кондакарях, в четырех из них текст кондака широко растянут и нотирован кондакарной нотацией, а в самом древнем кондакаре Типографского устава XI—XII вв. кондак Борису и Глебу не был нотирован, да и сохранились лишь его последние строчки. Лист с началом этого кондака Борису и Глебу отсутствует. Византийская певческая культура широко использовала систему подобинов, соответственно и в русской певческой культуре подобны занимали важное место, причем в каждом жанре существовали свои подобины: кондаки распевали кондакарными

подобными. Три кондака Борису и Глебу были распеты специальными подобными кондаков и нотированы кондакарной нотацией, но несмотря на это в кондаках Борису и Глебу проявляется творческое начало русского музыкального творчества, посвященное первым русским святым. Кондак на перенесение мощей Бориса и Глеба «Мученицы Христови» пели на подобен кондакарного самогласна 1-го гласа «Объятия Отча» недели о блудном сыне. Использование этого самогласна в день перенесения мощей очень показательно, смысл его заключен в первых строках кондака: Бог принимает в свои объятия, «Объятия Отча» страстотерпцев Бориса и Глеба как своих сыновей. Другие кондаки Борису и Глебу пели самыми праздничными подобными: кондак «Аще и убиена быста» исполняли пасхальным напевом самогласна «Аще и во гроб сниде бессмертне» 8-го гласа, а кондак «Воссия днесь» пели на подобен рождественского кондака-самогласна «Дева днесь» 3-го гласа.

Перечислим кондакари, содержащие кондаки Борису и Глебу.

Кондакаръ Типографского устава XI—XII вв. (ГТГ. № К-5349): сохранились часть кондака Борису и Глебу *«Въсия днесь»* и икос (не нотированы, л. 73).

Благовещенский кондакаръ XII—XIII вв. (ГПБ Q.п.I.32): два кондака Борису и Глебу — *«Въсия днесь»* и *«Аще и убиена быста»* (оба нотированы, л. 52 об. — 53 об.).

Лаврский (Троицкий) кондакаръ конца XII — начала XIII в. (РГБ, ф. 304, I, № 23) два нотированных кондака Борису и Глебу на 24 июля (6 августа) *«Въсия днесь»* и *«Аще и убиена быста»* (л. 43 — 44 об.).

Успенский кондакаръ 1207 г. (ГИМ, Усп. 9) содержит два нотированных кондака *«Въсия днесь»* и *«Мученики»* (л. 99 об. — 101).

Синодальный кондакаръ начала XIII века (ГИМ, Син. 777) содержит два нотированных кондака: на перенесение мощей 2(15) мая (л. 10 об. — 11); *«Мученики»* и на 24 июля (6 августа) *«Въсия днесь»* (л. 19—20).

Древняя традиция пения кондаков утеряна. Сохранившиеся до нашего времени рукописи — пять кондакарей — не поддаются расшифровкам.

Кондак «Воссия днесь преславная память» — главный кондак в день памяти Бориса и Глеба. «Въсия днесь преславная память» обращен к святым братьям как целителям. Его пели на подобен кондака Рождеству Христову 3-го гласа «Дева днесь». Текст именно этого кондака держит в руке Роман Сладкопевец, изображенный на иконе Покров Богоматери.

Текст кондака Борису и Глебу прославляет русских свя-

тых, несущих людям дар исцеления: *«Въсия днесь преславная память ваю, мученика Христова Романа и Давыде, съзывающе нас на похваление славе Христа Бога нашего. Тем и притекающе к раче мощи ваю ицеления дары приемлем, вы бо божьствыная врача еста»*. Перевод со славянского на русский: *Ныне воссияла преславная память ваша, мученики Христовы Роман и Давид, созывающие всех к прославлению Христа Бога нашего, и мы притекаем к раке мощей ваших, исцеления дар приемлем молитвами вашими, святые, ибо вы — Божественные врачи»*.

В кондаке Борис и Глеб представлены как Божественные врачи, которые, отзываясь на молитвы людей, совершают чудеса исцеления. Об особом почитании Бориса и Глеба как целителей говорят сохранившиеся от XI века кресты-мощевики, энколпионы, — полые кресты с изображением на кресте Бориса и Глеба, во внутреннее пространство которых помещались мощи святых Бориса и Глеба.

Текст кондака Борису и Глебу «Воссия днесь» написан растяжным письмом: слова кондака растянуты, звучание растянутых слов связано с повторением гласных при распеве, которые фиксируются в тексте, при этом воспроизводится реальное звучание древнего текста. Вот как выглядит текст первой строфы кондака Борису и Глебу в Благовещенском кондакаре в растянутом виде: *«Вѣѣѣ.си.иііі.іа.дѣѣ.нѣхѣхѣсѣхѣхѣхѣ.прѣѣ.славѣ.вѣнаіа.па.ааа.маяа.тѣ.ваааю.муче.ниии.ка.Хри-стоооо.ва.Рооо.махаха.нехехеее.иДа.вы.дее.»...*

В тексте не только длительно распеваются гласные, но и добавляются вставные слоги-хабувы — «ха», «хе». Это была особенность кондакарного распева и особая форма эмоционального выражения в кондакарном пении. При растягивании буквы *а* прибавлялся придыхательный звук *х*, так же как при растягивании буквы *е*: образовывались слоги *ха* и *хе*: *Ро-оомахаханехехе*. Это типичная особенность распевания гласных в кондакарных песнопениях. Распевщик, записавший мелодии кондакарными знаками, повторяя гласные, передавал реальное произнесение текста в пении, отражая фонетический строй произнесения текста [11].

Нотированные знаками кондакарной нотации кондаки Борису и Глебу записаны в четырех кондакарях. Кондак «Воссия днесь», в четырех кондакарях (рис. 6—9) в них различаются вариантами нотирования, а следовательно распевами: иногда они незначительны, а иногда очень существенны, но в каждой рукописи есть свои особенности кондакарных знаков и растягивания текста. Кондакарные знаки не расшифровываются, но,



Рис. 6. Троицкий кондакарь,
кондак Борису и Глебу «Въсия денесе»
3-го гласа



Рис. 7. Синодальный кондакарь.
Кондак «Восия днесъ»



Рис. 8. Благовещенский кондакарь.
Кондак «Восия днесъ»



Рис. 9. Успенский кондакарь.
Кондак «Восия днесъ»

сравнивая знаки, можно видеть степень распевности, вариативности знаков и, соответственно, представить мелодический тип кондаков.

Большую роль в нем играли украшения, не случайно в нотации присутствует много зигзагообразных линий, рисунок которых изображает вибрирующее, трелеобразное тремолирующее мелодическое движение.

Кондакарная нотация в кондаках расположена над растянутой текстовой строкой в два ряда знаков друг над другом: внизу — малые знаки, они скрупулезно отражают все гласные звуки растянутого текста. Над малыми, аналитическими знаками помещены большие ипостаси, которые обобщенно изображают мелодический рисунок мелодических формул кондака. Тексты кондаков обычно раздроблены на небольшие фразы, которые отделены друг от друга высокими точками, которым соответствуют различные знаковые формулы кондакарной нотации. Разнообразие кондакарных формул в кондаках св. Борису и Глебу показывает мелодическое богатство и изысканный характер кондакарного пения. Безусловно, кондакарный распев связан с византийской традицией, откуда к нам пришли и оригиналы текстов большинства кондаков, но кондаки Борису и Глебу, хоть и создавались по подобию древних византийских, но на Руси кондаки имели свои особенности, редакции распевов, так же как и кондакарная нотация получившая на Руси свои оригинальные формы уже на рубеже XI—XII вв. Кондаки Борису и Глебу и стали началом русского музыкального творчества.

При сравнении нотации этих четырех кондаков обнаруживается множество элементов вариативности как в нотировании кондака, так и в текстовом написании (рис. 10). Это говорит о том, что в них отражены разные исполнительские традиции и распевы.

В первой строке из Благовещенского кондакаря много оригинального, особое растягивание текста и нотирование, нет мартирия, строки 2, 3 и 4 имеют общую редакцию и заканчиваются мартирием. В начале кондака в Благовещенском кондакаре первый слог слова «въсия» распет мелизматически. Буква *ер* в первом слове повторяется (она звучит как *о*), над *ером* стоят 4 малых кондакарных знака, над которыми стоит один большой кондакарный знак. В прочих кондакарях первый слог syllabический, над ним стоит лишь один знак в виде запятой с двумя точками.

Обычно кондак состоит из трех разделов, трех больших мелодических структур: в начале излагается первая фраза,

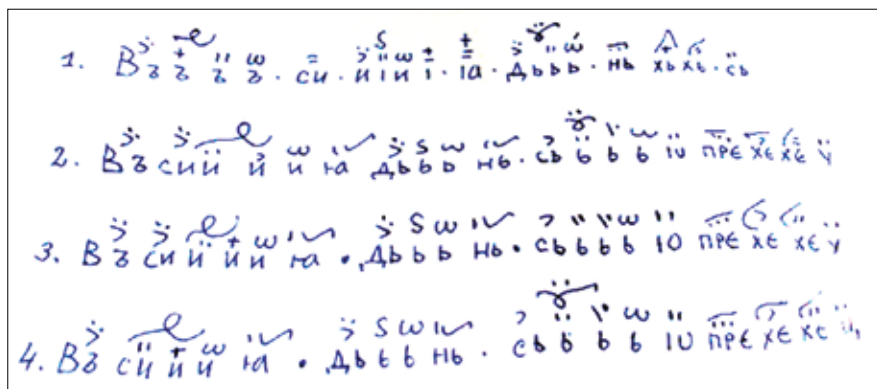


Рис. 10. Начальная строка кондака «Воссия днесъ»
из четырех кондакарей XII—XIII вв.:

- 1) — Благовещенского, 2) — Успенского, 3) — Синодального,
4) — Троицкого

за тем первая мелодия повторяется с другим текстом. Начало повтора мелодии в Синодальном кондакаре отмечено буквой **П** с выносной буквой **Д**, что означает «подобно» (см. рис. 7, конец четвертой строки снизу). Это означает использование принципа «подобна в подобне», повторение первой фразы, но с текстом второй фразы. Заключительная третья фраза кондака — новая мелодия. В целом форму мелодического строения кондака можно определить как старинную форму **Бар** — ААВ, где две первые фразы имеют одинаковое мелодическое строение, а третья — заключительная строка — оригинальна.

Кондаки-самогласны и их подобны имеют немало вариантов в нотировании и растягивании слов, но и между самогласными существуют расхождения в нотировании. Сравним, например, нотацию кондака-самогласна Рождеству Христову «Дева днесъ» из Успенского кондакаря и Благовещенского кондакарей и кондак-подобен Борису и Глебу «Воссия днесъ» (ср. рис. 11, строки 1—3). Наибольшая разница заметна между Успенским и Благовещенским кондакарями (строки 2 и 3, рис. 11). Сравнение музыкальных редакций этих кондаков говорит о том, что это два разных мелодических варианта. В них различный тип распевности — количество слогов, различные знаки.

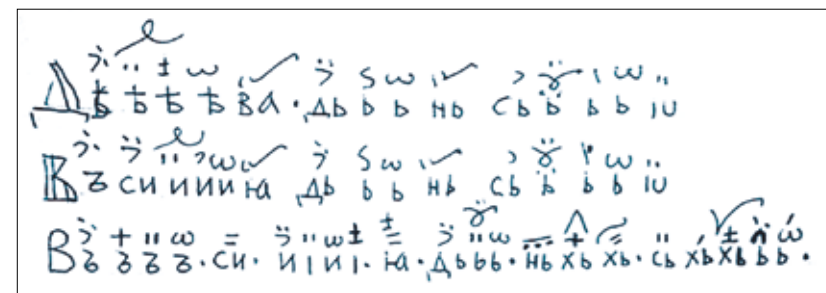


Рис. 11. Кондак-самогласен Рождеству Христову «Дева днесъ»
из Успенского кондакаря и кондак-подобен Борису и Глебу «Воссия днесъ»
из Успенского и Благовещенского кондакарей

В Благовещенском кондакаре по сравнению с Успенским иначе распеваются слоги, нотированы они разным способом. В Успенском кондакаре первая фраза заканчивается мартирием, в Благовещенском «хабувой» хъхъхъ. Несомненно, эти кондаки были распеты и записаны в разных певческих традициях, распевщиками разных школ. Певческая редакция кондака Борису и Глебу Троицкого, или Лаврском кондакаря, а также Синодального близка к Успенскому кондакарю (ср. рис. 6, 7, 9): тот же тип распевности слогов, аналогичные знаки, наличие мартирий — знаков, указывающих на ладовые переменности. Кондаки Борису и Глебу хоть и пели на подобен, однако оригиналы — самоподобны в разных кондакарях тоже отличались друг от друга разным нотированием, что свидетельствует о том, что кондаки распевались индивидуальными напевами, существовали разные их редакции. Некоторые западные ученые утверждают, что русские кондаки не являются оригинальной славянской работой, например Ф. Келлер утверждает, что как кондак, так и икос Борису и Глебу являются лишь переработками греческих [12]. Это неверно уже потому, что кондаки посвящены Борису и Глебу, в их содержании отражается житие Бориса и Глеба, а распевы вообще были сутобо индивидуальными, к тому же в разных кондакарях существовали различные варианты нотирования и растягивания текста.

Кондакарный распев и нотация кондаков Борису и Глебу богаты и разнообразны, варьирование кондаков говорит о творческой работе древнерусских распевщиков. Четыре распета кондака «Воссия днесъ» обнаруживают большую вариативность кондакарных знаков, есть разночтения и в растянутых

словах текста. Очевидно, вариативность кондаков связана с разной певческой традицией: кондакари имеют разное происхождение — Новгородское и Владимиро-Суздальское. Кондаки могли быть распеты в разных певческих традициях, хотя реальное их звучание нам неизвестно, можно предполагать о том, как звучали кондаки на основе их нотации, растянутых текстов. Можно приблизительно представить себе звучание кондаков на основе родственных им жанров, записанных кондакарной нотацией и дошедших до нас в поздних рукописях знаменной нотации, таких как киноники — запричастные стихи.



Рис. 12. Троицкий кондакарь
(л. 43 об. — 44).
Окончание кондака
Борису и Глебу
«Въсия дньсь»
и начало кондака
«Аще и убьена быста».



Рис. 13. Кондак «Аще и убьена»
в Благовещенском кондакаре

Все кондаки Борису и Глебу были распеты и нотированы в XII веке, за исключением кондака «Воссия дньсь» в кондакаре Типографского устава: здесь он пока еще не был распет, так как этот кондакарь был написан раньше других, на рубеже XI—XII вв., и в это время в нем пока были нотированы лишь са-

могласны и отдельные кондаки. В XII веке были созданы и нотированы еще два кондака: «Аще и убьена быста» на 24 июля (6 августа), записанный в Благовещенском и Троицком кондакарях, и кондак на перенесение мощей Бориса и Глеба 2 (15) мая «Мученицы Христови» в Успенском и Синодальном кондакарях. Все это свидетельствует о большой творческой работе распевщиков XII века. Сам факт использования в кондакарях трех кондаков Борису и Глебу (вместо требуемого по уставу одного) говорит о большой значимости и особом почитании Бориса и Глеба на Руси.

Интересно, что нотированные кондаки в этих четырех кондакарях не совпадают с текстами ненотированных кондаков, записанных в стихирах, опубликованных в известном труде Д.И. Абрамовича «Жития св. Бориса и Глеба и службы им» [13]. Из трех опубликованных им кондаков два являются текстовыми вариантами первого кондака: «Въсия дньсь преславная память ваю» и «Въсїавши дньсь преславнаа память мученикъ Христовыхъ Романа съ Давыдомъ», третий кондак «Явися дньсь в стране русьстеи благодать исцеленїа всемъ», написанный на подобен 4-го гласа, в кондакарях не встречается вовсе. С другой стороны, кондаки их кондакарей «Аще и убьена» и «Мученицы Христови» в стихирах тоже отсутствуют (рис. 12, 13).

Кондак Аще и убьена быста

Второй кондак, исполнявшийся в день памяти Бориса и Глеба, «Аще и убьена быста», описывает страдания, убийство и смерть братьев и вместе с тем прославляет их как наследников высшего царства, вступивших в вечную жизнь. Оттуда, из вечности, они шлют в мир свое благословение и помогают людям. На клейме иконы Борис и Глеб с житием и кондак изображено убийство князя Бориса (рис. 14).

На иконописном клейме изображено убийство в шатре князя Бориса и Георгия Угрина. Это событие произошло на берегу реки Альты 24 июля 1015 года, этот день и стал основным днем памяти Бориса и Глеба. Святополк, который боялся, что брат отнимет у него киевский престол, подослал к Борису убийц. Князь Борис был в шатре со своим верным слугой Георгием Угрином, который защищал его и принял вместе с ним смерть. Воины Святополка изображены в плащах и шлемах: один пронзает Бориса копьем, а другой с мечом убивает

Георгия. Это событие сопровождается пояснительной надписью на клейме, которая цитирует житие Бориса и Глеба. Несмотря на то что святой Борис узнал об угрозе, он не стал прятаться. Согласно сказанию первым убили его верного слугу Георгия Угрина (на клейме он изображен в красной одежде), он бросился на защиту князя. Борис же сказал убийцам: «Подходите, братья, кончите службу свою, и да будет мир брату Святополку и вам». Тогда воины пронзили тело князя копьем.



Рис. 14. Клеймо
«Убиение князя Бориса»
иконы Борис и Глеб с житием.
Государственная Третьяковская галерея

Кондак «Аще и убиена быста» так повествует о смерти Бориса и Глеба: «Аще и убиена быста, и въ гробе положиста, нѣ на вышнее цѣсарьство приступи-
ша другаго акы агныца незѣлобива ножьмь заколоша, темь и кровь ваю бысть исцеление миру, ваю, призывающе, святая на помощь» — «Хотя и были убиты и положены во гроб, но вступили в вышнее царство. Одного из вас копьем прободали, другого, как незлобивого агнца, закололи ножом, но кровь ваша стала исцелением миру, и мы вас святых призываем на помощь».

Этот кондак пели на подобен пасхального кондака 8-го гласа «Аще и во гроб». Напев пасхального кондака послужил музыкальным образцом этого кондака Борису и Глебу. Кондак «Аще и убиена быста» сохранился в двух кондакарях XII—XIII вв., Троицком и Благовещенском. Сравнивая знаковый состав кондака «Аще и убиена быста» в этих кондакарях, убеждаешься в большой самостоятельности напевов и инди-

видуальности кондакарной нотации каждого из них, а следовательно, и различий музыкальных редакций напева кодака «Аще и убиена быста», связанных с разным местом и временем их происхождения. Не только подобны, но и их образцы-самогласны в разных рукописях отличаются друг от друга. Сравним пасхальные самогласны «Аще и во гроб», представленные на рис. 15 (строки 2, 3) (Благовещенский и Успенский кондакари) и кондак Борису и Глебу «Аще и убиена быста» из Благовещенского кондакаря (рис. 15 строка 1). Их нотация выглядит как совершенно различные музыкальные композиции.

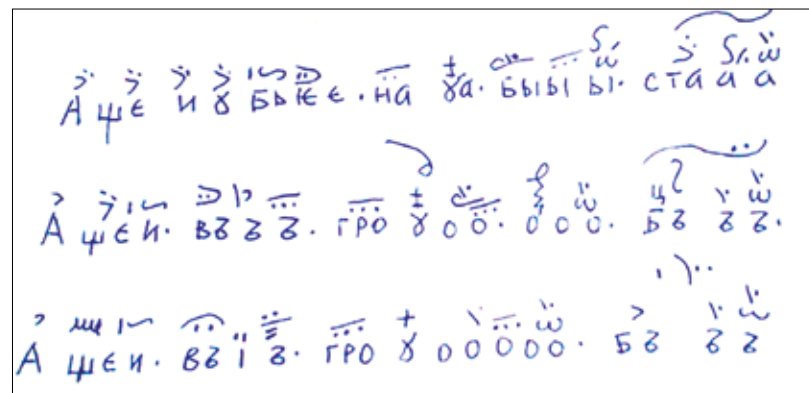


Рис. 15. Начало кондака Борису и Глебу «Аще и убиена быста» (строка 1) из Благовещенского кондакаря и самогласен пасхальный кондак «Аще и во гроб» из двух кондакарей — Успенского и Благовещенского (строки 2 и 3)

На рис. 15 показаны три кондака — начало кондака Борису и Глебу «Аще и убиена быста» (строка 1) из Благовещенского и кондак-самогласен, который является оригинальным образцом, — пасхальный кондак «Аще и во гроб» из двух кондакарей — Успенского и Благовещенского (строки 2 и 3). Строки 1 и 2 — подобен и самогласен из Благовещенского кондакаря между собой более родственны, чем два пасхальных кондака (строки 2 и 3) из Успенского и Благовещенского кондакарей. Это говорит о различии напевов пасхальных кондаков.

Такие разные редакции однотипных сочинений являются свидетельством активного развития музыкального творческого процесса, который, как уже было сказано ранее, господствовал на Руси в разных школах уже в XII веке.

Кондак «Мученика Христова молимъ»

Кондак Борису и Глебу «Мученика Христова молимъ» был тоже создан в XII веке и предназначен для службы перенесения мощей в новую церковь-усыпальницу в 1115 году, выстроенную князем Изяславом Ярославичем в Вышгороде. Одно из клейм иконы Борис и Глеб с житием иллюстрирует это событие (рис. 3).

Кондак на перенесение мощей Бориса и Глеба — небольшой по размеру, но емкий по содержанию: «Мученика Христова молимъ вьси, та бо на-

шего съпасения просита; и вьси при демъ къ нима верою, си бо истачаета целением даръ, си полкы отгонита бесовъ, яко сохранъника вере» — «Мы все молим мучеников Христовых, ибо они просят о нашем спасении. И все припадем к ним с верой, ибо они источают дар исцеления, они отгоняют полки бесов, как хранители веры» [14]. Кондак «Мученика Христова» сохранился в двух кондакарях XIII века — Синодальном и Успенском (рис. 16 и 17).

Кондак Борису и Глебу «Мученика Христова» пели на подобен «Объятия отча» 1-го гласа недели о блудном сыне. Этот кондак символичен для дня перенесения мощей Бориса и Глеба: Бог принимает в свои объятия мучеников Христовых Бориса и Глеба, как принял в объятия своего сына.

Начало русского музыкального творчества было положено на рубеже XI—XII вв. в творчестве русских распевщиков, создававших службы и песнопения Борису и Глебу. Эти русские гимнографы, создатели песнопений Борису и Глебу, были создателями кондаков, текст которых был приспособлен для

пения — растянут и нотирован кондакарными знаками. Несмотря на то что кондаки Борису и Глебу писали на подобен, мелодии в них варьировались, приспосабливались и обновлялись. Это был настоящий творческий процесс, о котором красноречиво говорят кондаки Борису и Глебу, мелодии которых не только варьировались, но и кардинально менялись, что фиксировалось знаками кондакарной нотации.

Искусство Киевской Руси — это не только красота и величие архитектурных и иконописных памятников. В это

время создаются величественные произведения русской литературы — «Слово о полку Игореве», которое исполнялось нараспев легендарным сказителем Баяном; произведения гимнографии и музыкального творчества — служба митрополита Иоанна Русского с ее стихирами и кондаками, распеты знаменным и кондакарным распевом. В XII веке две традиции — знаменная и кондакарная, — не пересекаясь, развивались параллельно. В рукописях этого времени наблюдается большой рост гимнографии и церковно-музыкального творчества. Развивается творчество распевщиков, которые создают оригинальные песнопения русским святым знаменного и кондакарного распева. Кондакари и стихирари со службами Борису и Глебу, нотированные кондакарной и знаменной нотацией, послужили отправной точкой, началом русского гимнографического и музыкального творчества. Архитектурные памятники и фрески Борису и Глебу, сохранившиеся с XI—XII вв., свидетельствуют о распространении их культа на всей территории Киевской Руси. Так, в XII веке в Чернигове был построен храм Бориса и Глеба (рис. 18).



Рис. 16. Кондак Борису и Глебу «Мученика Христова». Синодальный кондакаръ



Рис. 17. Кондак Борису и Глебу «Мученика Христова». Успенский кондакаръ



Рис. 18. Церковь Бориса и Глеба XII века в Чернигове



Рис. 19. Фреска XII века Борис и Глеб. Спасо-Преображенская церковь Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке

На стенах Спасо-Преображенской церкви Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке сохранилась фреска XII века Борис и Глеб (рис. 19).

В 1152 году была построена церковь Борису и Глебу в Кидекше (рис. 20) князем Юрием Долгоруким, основателем Москвы, — одно из первых белокаменных строений Древней Руси, церковь — ровесница Москвы. Возможно, князь задумал сделать Кидекшу столицей Руси с храмом Бориса и Глеба в ее центре?



Рис. 20. Кидекша. Церковь Бориса и Глеба. 1152 год

Борис и Глеб явились первыми святыми, объединившими культурной и духовной связью всех восточных славян. Святые Борис и Глеб питали духовную культуру Киевской Руси. Их подвиг — это исполнение евангельской заповеди любви, подвиг братолюбия, мужества и непобедимой святости, воспетый в песнопениях Борису и Глебу, отображенный на их иконах.

Список литературы

1. *Макарий митрополит московский*. История русской церкви. Книга вторая. М., 1995. (Сказание было дополнено описанием чудес святых Бориса и Глеба. В таком виде текст содержится в древнейшем из известных списков в составе Успенского сборника XII—XIII вв.)

2. Стихирарь XI в. Ф. 381 № 122. л. 111 об. Служебная мня. Творение Иоанна, митрополита русьскаго.

3. *Серегина Н.С.* Песнопения русским святым. СПб., 1994. С. 75—101, 305, 311—327. Российская национальная библиотека. Ф. 113. № 3. л. 183 и об.

4. *Абрамович Д. И.* Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Пг., 1916. С. 18. Гос. Исторический музей, Синодальное собрание № 279. л. 124. Текст стихирь приводится в переводе.

5. *Абрамович Д. И.* Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Пг., 1916. С. 18.;

Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI в. М.: Искусство, 2000.

6. *Владышевская Т.Ф.* Изображение хорового, антифонного и респонсорного пения на русских иконах XIV—XVI вв. // Теория и история искусства. Вып. 3—4. М., 2015. С. 132—155.

7. *Владышевская Т.Ф.* Типографский устав и музыкальная культура Древней Руси // Типографский устав. Устав с кондакарем конца XI — начала XII века / под ред. Б.А. Успенского. Т. III: Исследования. М., 2006. С. 111—205.

8. *Владышевская Т.Ф.* Кондаки святителю Николаю в первой русской певческой рукописи XI—XII веков // Типографский устав. Устав с кондакарем конца XI — начала XII века. Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире. М., 2011. С. 226—237.

9. *Владышевская Т.Ф.* Палеография древнерусских певческих рукописей. Теория и история искусства. Вып. 1—2. М., 2014. С. 129—176.

10. *Ужанков А.Н.* О времени сложения служб и датировке житий святых Бориса и Глеба // <<http://www.pravoslavie.ru/srpska/63279.htm>>.

11. *Успенский Б.А.* Кондакари как фонетический источник // Типографский устав. Устав с кондакарем конца XI — начала XII века / под ред. Б.А. Успенского. Т. III: Исследования. М., 2006.

12. *Keller Felix, Bazel.* Das kontakion aus der ersten sluzba fur Boris und Gleb. Schweizerische beitrage zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau, August 1973. S. 65—73.

13. *Абрамович Д.И.* Жития св. Бориса и Глеба и службы им. С. 136, 162, 174.

14. *Успенский Б.А.* Древнерусские кондакари как фонетический источник Типографский устав. Устав с кондакарем конца XI — начала XII века / под ред. Б.А. Успенского. Т. III: Исследования. М., 2006. С. 69—74.

Жанровая классификация современного балета

Е.Н. Куриленко

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье дается классификация жанров современного балета, основанная на принципе взаимодействия трех составляющих балетный синтез (музыка, хореография, театр).

Ключевые слова: балет, музыка, хореография, театр, синтез искусств в балете, классический балет, современный балет, сюжетный балет, бессюжетный балет, программный балет, бесспрограммный балет, Баланчин.

Elena Kurilenko

Lomonosov Moscow State University

Genre classification contemporary ballet

Abstract. The article provides a classification of genres of modern ballet, based on the principle of interaction between the three components of the synthesis of ballet (music, choreography, theater).

Key words: ballet, music, choreography, theater; synthesis of arts in ballet, classical ballet, modern ballet, ballet with a plot, plotless ballet, ballet with a program, ballet without a program, Balanchin.

Многие люди, которые идут в балет, и не только новички,
чувствуют какую-то подозрительность к балетам без сюжета,
к чисто танцевальным балетам...

Они думают, что есть какой-то скрытый смысл,
который им непонятен.

В действительности они пытаются оценить балет
интеллектуально,

всегда ожидают, что балет будет похож
на театр или литературу, или кино, которые на него,
что совершенно естественно, вовсе непохожи.

Дж. Баланчин

В далекое прошлое истории человечества уходят истоки искусства балета — представления, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах. Пройдя период становления, самоопределения, накопления собственных, специфических средств отражения действительности, балет в XX веке занял одно из ведущих мест среди жанров музыкального театра.

Жанровое и стилистическое разнообразие современных музыкально-хореографических постановок обусловлено во многом синтетической их природой, позволяющей использовать и по-своему отразить искания в области музыки, литературы, драматического театра и киноискусства, живописи и других явлений художественного творчества. Хореографический спектакль впитал в себя новую музыкальную выразительность, новые открытия в области современной пластики, что помогло значительно расширить жанровый диапазон постановок, а также круг тем, идей, образов. Его синтетическая природа дала возможность непосредственно использовать выразительные средства других искусств и своеобразно преломлять жанровые разновидности, формы, стиливые особенности, идущие, в частности, из драматического театра, литературы, живописи.

Балет объединяет в себе несколько видов художественного творчества: хореографию, музыку, литературу, театр, изобразительное искусство. Синтез искусств предполагает не просто их «сумму», не механическое соединение, не параллельное «сосуществование» (хотя последнее в практике часто встречается), а теснейшее слияние в органическое художественное целое, когда все они являются необходимыми компонентами музыкально-хореографического, сценического образа.

В балетном театре при неизбежном взаимодействии различных искусств (как минимум, двух — музыки и хореографии) каждое из них сохраняет свою самостоятельность, художественную ценность, что позволяет, например, музыкальной партитуре звучать вне хореографической интерпретации — в концертном зале, а исследователям — специалистам в различных областях художественного творчества — анализировать ту или иную сторону музыкально-хореографического произведения (музыку, хореографию, интерпретацию литературного первоисточника, либретто, сценографию, исполнительское мастерство).

За долгий путь истории балета «составляющие» его синтез по-разному взаимодействовали между собой, порой как бы вытесняя друг друга, что в определенной мере стимулировало эволюцию музыкально-хореографического искусства,

раздвигало его возможности, расширяло палитру выразительных средств.

Взаимодействие искусств варьировалось от полного подчинения одного из них другому до относительного их равноправия. Балет сближался с драматическим театром, часто ради точной передачи литературного сюжета и образов. В основе сценария хореографического спектакля оказывались сочинения наиболее сложные, с точки зрения сценической (и тем более чисто пластической) интерпретации.

Другая крайность - целенаправленное освобождение от воздействия литературы, отход от композиционных норм театральной драматургии и жанров, увлечение идеей создания хореографических форм, композиций, драматургических решений на основе чисто музыкальных закономерностей. Однако, по справедливому замечанию Ф. Лопухова, "делание нот руками и ногами, выполнения лишь длительности и скорости нотной записи", [1, 93] — лишь попытка повторить внешнюю сторону музыкального содержания.

История балетной музыки, как и хореографического искусства, — это история взаимодействия двух искусств, представляющих с давних пор наиболее заметное и органичное единство. И музыка, и хореография отображают действительность, раскрывая мир чувств человека, его эмоциональное состояние, «движение души». Внешняя изобразительность, хотя и возможна, играет и там, и там второстепенную роль. Содержательные и формообразующие параметры танца определяются музыкой, которая в хореографическом прочтении приобретает новую образность, возможности пространственного восприятия.

Возникнув из некогда единого синкретического искусства, музыка и танец в процессе своего исторического развития постоянно тяготеют друг другу в поисках гармоничного слияния, но одновременно находятся в довольно сложных взаимоотношениях. Их средства выразительности могут объединяться свободно, синхронно, контрапунктически, могут взаимодополнять друг друга или комплементарно сопоставляться, развиваться параллельно или в контрастном сочетании и конфликтном противопоставлении. "В чистом виде" полное слияние музыки и хореографии возможно в краткой миниатюре или в непродолжительном эпизоде объемного спектакля.

Едва ли творческие судьбы современной хореографии и балетной музыки могут быть до конца поняты вне их связи с судьбами *современной музыки и драматического театра*.

Понадобится не только время, но и усилия многих исследователей для того, чтобы открылись особенности этого взаимовлияния во всем их действительном значении, что важно не только и не столько теоретикам искусства балета, сколько его практикам — композиторам, хореографам, всем, кто принимает участие в создании балетных постановок.

В том, как определяются понятия "*хореография*", "*балет*", "*балетный театр*", кроется смысл давнего спора: должна ли хореографическая постановка быть непременно пьесой с развитым сюжетом, воплощенным в сценическом действии, или ее содержанием могут стать обобщенные, лишенные бытовой достоверности, образы, настроения, чувства? Может ли, наконец, спектакль быть не только бессюжетным, но и беспрограммным? Эти теоретические и практические вопросы не раз возникали в истории балетного театра, в частности, в XX веке и связаны они с не менее важной проблемой — принципом объединения искусств в балетном синтезе.

Понятие *хореография* включает в себя все виды танцевального творчества и представляет собой самостоятельный *вид искусства* со своей спецификой, поэтикой, образностью, особыми средствами эмоционального воздействия.

Построение относительно целостной системы жанровой классификации, адекватной исторически реальной самоорганизующейся системе видовых, родовых и жанровых форм, по мнению М. Кагана, — дело будущего" [2]. Однако внутри каждого вида искусства попытка создания системы по уже устоявшемуся в искусствоведении (и прежде всего в литературоведении) принципу "вид — род — жанр", видимо, вполне реальна. Не здесь ли кроется разгадка того факта, что жанром порой называют понятия, относящиеся к различным "уровням" структуры конкретного вида искусств, порождая "многоступенчатость", "многослойность" самого определения жанра?

М. Каган называет *три основных рода* данного искусства. Сюжетно-изобразительный танец, который возник под влиянием актерского мастерства, и вплотную подходит к пантомиме. Неизобразительный, "чистый", лишенный изобразительной программности. Третий род искусства хореографии по М. Кагану — классический танец, который остается наиболее «органическим соединением возможностей "орнаментальных" с возможностями "повествовательными"» [3, 406].

Устанавливая основным критерием родовых различий в искусстве хореографии степень приближения и удаления от изобразительной, "повествовательной" программности, ав-

тор данной концепции соединяет в одно образное целое музыку и актерское искусство лишь в классическом танце, хотя известно, что все разновидности профессионального хореографического искусства представляют собой сплав этих двух форм художественного творчества и на основе классического танца сегодня создаются сюжетные, “программные” спектакли и бессюжетные композиции..

Используя концепцию А. Сохора [4, 28] относительно музыкальных жанров (по “условиям бытования”), жанры хореографии можно было бы различать как художественно-профессиональные и народно-бытовые. И такое разграничение современной хореографии на “танец бытовой (народный и бальный) и сценический (эстрадный и балет) делает В. Ванслов [5, 564]. Однако дифференциация хореографии по функциональному признаку, думается, приводит к выявлению *двух подвидов*, а не жанров и не родов искусства.

О. Соколов предложил “родовую дифференциацию музыки” по степени сближения с прочими видами искусства, а также с иной деятельностью человека, понимаемой как область “неискусства”, наметим аналогичную схему в области хореографии [6, 16, 17]. Дифференциация музыки в виде системы координат выглядит следующим образом:



Построим в виде системы координат аналогичную схему родовой дифференциация хореографии:

Схема 2



По левую сторону от вертикальной оси располагается область монофункционального искусства, по правую — бифункционального, вверх от горизонтальной оси — область собственно музыки (на другой схеме хореографии), вниз от нее — область художественного синтеза музыки (или хореографии) с другими искусствами.

Таким образом:

1. *чистая музыка* в первой схеме и *хореография* во второй стремятся к максимально высокому художественному обобщению, самодостаточности;
2. *взаимодействующая музыка и хореография* — это непосредственный результат их союза с художественными средствами иных видов искусства;
3. *прикладная музыка и хореография* обслуживают быт;
4. *прикладная взаимодействующая музыка и хореография* связаны одновременно и с бытом и с другими видами искусства.

Как видим, обе схемы легко взаимодействуют, вплоть до полного совпадения при их наложении друг на друга. Есть лишь одно, но важное замечание. В 1-ой схеме *музыка* балета, *музыка* для танца попадает в категорию “взаимодействующая” музыка или “прикладная взаимодействующая”, музыка быта. Искусство *хореографии* изначально включает в себя музыку как составную часть танца. Полное их слияние — на уровне интонаций и метроритма — возможно там, где по схеме музыка и хореография смыкаются и названы как “чистая” и “прикладная”. В бытовых и фольклорных танцах есть строгое закрепление танцевальных движений с теми или иными мелодическими, метроритмическими оборотами. Такая же тесная взаимосвязь двух искусств есть и в классическом танце, что в чистом виде проявляется в первую очередь в разнообразных учебных композициях, где важна лексическая точность исполнения, где движение освобождено от какой-либо знаковости.

Далее речь пойдет о первых двух типах хореографии: *чистой и взаимодействующей*. Обе связаны с музыкой, но последняя взаимодействует и с другими видами искусства, в первую очередь с литературой и драматическим театром. Обе не имеют прикладного назначения, то есть не обслуживают быт и представляют собой *профессиональное творчество*.

В. Ванслов художественно-профессиональное творчество предлагает различать как *эстрадный танец и балет*. Коренное отличие между ними он видит в том, что в балете “танец соединяется не только с музыкой, но и с драмой”. Иначе говоря, “балет” понимается как *сюжетный* спектакль со своей драматургией [7, 319].

К. Блазис ещё в первой половине XIX века, когда только зарождалась собственно хореографическая драматургия, писал: “Балет - это телодвижения, выражающие душевные переживания... Телодвижение прекрасно и производит впечатление, когда оно выражает скорбь, нежность, гордость и веселье. При рассуждениях же логического порядка телодвижения не имеют никакого смысла, они даже смешны” [8, 151]. В середине столетия Т. Готье утверждал, что “пьеса, переведенная на мимические знаки и сопровождаемая дивертисментом, — не балет. Балет — это особое искусство, требующее специальных сюжетов, где танец возникает естественным образом, властно продиктован и служит непосредственно для выражения самого сюжета” [9, 56].

В наши дни один и тот же автор порой по-разному видит сущность балета. Так, В. Ванслов в одном случае подчеркивает, что “это драма, «написанная» музыкой и воплощенная в хореографии” [10, 9]. В другом принимает балет за “разновидность музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах». Балет «возникает там, где на основе танца строится *спектакль*, где, следовательно, хореография становится явлением *театра*” [11, 171 — 172]. Не ясно все же: музыка — основа драмы? Или только хореография — явление театра? И, наконец, как между собой соотносятся понятия “*балет*” и “*хореография*”? А. Сохор считал главным свойством балета сюжетность и воспринимал его как “музыкально-хореографическое произведение, предназначенное для постановки на театральной сцене в виде спектакля” [12, 77].

Во всех современных энциклопедических изданиях *балет* обособляется в самостоятельный вид искусства, что возможно, так как происходит дальнейшее размежевание отдельных способов художественного творчества, художественных явлений в самостоятельные новые виды искусства. В Музыкальной энциклопедии В. Красовская пишет: “Балет ... — вид сценического искусства; спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах. На основе общего драматургического плана (сценария) балет соединяет музыку, хореографию (танец и пантомима) и изобразительные искусства (декорация, костюмы, освещение и др.)” [13, 292]. В Театральной энциклопедии балет понимается и как *вид искусства* и как *спектакль*. Есть также существенное дополнение: “Балеты бывают и бессюжетные, где хореография выражает исключительно содержание музыки” [14, 386].

Наиболее точными представляются определения, сформулированные Е. Суриц в Большой советской энциклопедии и в энциклопедии “Балет”. В последнем издании читаем: “*Балет*... — вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в музыкально-хореографических образах. В ряду других искусств балет принадлежит к зрелищным синтетическим, пространственно-временным видам художественного творчества” [15].

Сказанное не противоречит тому, что одно из неперменных и важнейших слагаемых балета — хореография — в свою очередь часто определяется как вид искусства со своей спецификой, поэтикой, образностью, особыми средствами эмоционального воздействия. При анализе хореографии как вида искусства учитывается только зрительный ряд синтетического образования, только рисунок пластики, движения человеческого тела в отрыве от музыки. Связь с ней устанавливается не на правах взаимодействия, а как бы в сравнении сходных

процессов при разграничении сюжетной изобразительности, “повествовательности” и неизобразительности как основы выделения родов этих искусств.

Правомерно ли сегодня ставить знак равенства между “балетом” и “балетным театром”? Современное искусство хореографии в понятие “балет” все чаще включает не только многоактные или одноактные сюжетные спектакли со сложным драматургическим развитием образов, но и самые разнообразные модификации данного типа художественно-профессионального творчества. Это и хореографические миниатюры (с определенным сюжетом или отражающие какой-либо поэтический образ, состояние, настроение конкретного лирического героя), и бессюжетные композиции, и выступления исполнителей народных танцев (труппа “Испанский балет”), и искусство хореографии стран Азии и Африки, в котором основой спектаклей служит пластика национальных танцевальных школ.

Современная классическая лексика значительно расширена за счет введения элементов бытовых и спортивных движений, акробатики. В западно-европейских странах, США, в Латинской Америке возник танец модерн, направления которого получили различные названия: свободный танец, “дунканизм”, ритмопластический, экспрессионистский, абсолютный, новый художественный и т.п.

Общим для всех стал отказ от канонов классического танца, а также воплощение тем, сюжетов, образов и отвлеченных от конкретной персонифицированной образности понятий оригинальными танцевально-пластическими средствами. На основе танца модерн создаются как программные, так и беспрограммные, бессюжетные спектакли. Слиянию музыкальной и хореографической образности придается не меньшее значение, чем в постановках на основе классической школы танца. Иногда в них музыка и хореография сочетаются по принципу контрастной полифонии, хореографической алеаторики.

Последнее характерно для труппы М.Кэннингема, в которой, кстати, с 1944 года музыкальным руководителем был Д. Кэйдж, оказавший влияние на работу балетмейстера и подсказавший, возможно, метод организации хореографического материала, аналогичный его собственному композиторскому творчеству [16, 71]. Танец и музыкальное сопровождение в подобном случае — два различных компонента постановки, совершающиеся одновременно. Исполнители могли слышать впервые музыкальное сопровождение только на премьере.

Далее, рассуждая об *искусстве балета*, будем иметь в виду тот тип художественно-профессионального творчества, который, зародившись в Европе в эпоху Возрождения, прошел длительный процесс развития на протяжении истекших четырехсот лет и принял наконец форму спектакля, хореографической постановки, чье содержание раскрывается с помощью музыки и танца. *Балет как искусство синтетическое* объединяет в себе несколько видов художественного творчества: хореографию, музыку, литературу, драму, изобразительное искусство. Синтез искусств предполагает не просто их “сумму”, не механическое соединение, не параллельное “сосуществование” (хотя последнее в практике балета встречается), а теснейшее слияние в органическое художественное целое.

Наметим размежевание данного вида искусства на два родовых образования: *программный и беспрограммный балет*, что отвечает требованиям концепции М. Кагана в отношении анализа структуры искусства, о которой речь шла выше. В балете — программном и беспрограммном — происходит модификация структуры вида искусства под воздействием смежного вида [17, 405]. *Беспрограммный балет* опирается на тот тип хореографии, который выше был обозначен как *чистый*, программный балет использует *взаимодействующую* хореографию.

Программа в данном случае понимается как внемузыкальный, внехореографический источник балетного представления, в котором (особенно в сюжетном балете) отражаются явления, воплощенные ранее в образах других искусств. Оригинальные авторские программы в сознании постановщиков облачаются в литературную или живописно-изобразительную форму.

Беспрограммный балет, или, как его называют зарубежные авторы — “чистый”, или “инструментальный” — представляет собой хореографические композиции, в которых делается попытка строить пластический рисунок на основе развития музыкальных интонаций, музыкальных тем без опоры на какой-либо сюжет, без воплощения конкретного характера, образа, без передачи эволюции эмоционального состояния. Танец на основе “чистой” хореографии напоминает орнаментальный узор, очищенный от сюжетности и программности. По аналогии с “чистой” музыкой он “выражает качественную сторону процессов и отношения жизненных объектов, понимаемые как идеи, а не обрисовывает сами эти объекты” [5, 17], концентрирует в себе неизобразительные возможности пространственно-временного вида искусства, чистоту классического танца, в котором пластика, *pas*, жест

освобождены от смысла реальных, бытовых движений. Метроритмически организованный, орнаментальный хореографический рисунок построен на условных, с точки зрения бытовой достоверности, движениях человеческого тела.

Главным “героем” в беспрограммном балете становится хореографическое *Pas*, само пластическое движение, освобожденное от конкретного смысла, от жизненных ассоциаций. Танцевальные комбинации — подражательные по своей первоначальной сути — в процессе развития искусства хореографии потеряли исходный изобразительный смысл, обрели обобщенное значение, превращаясь в чистом виде в виртуозный пластический рисунок сродни орнаментальному узору, лишенному конкретной предметности. Выразительные средства и классического танца, и танца-модерн как бы по аналогии с музыкальным авангардом служат стремлению “строить движение” (перефразируем призыв Штокгаузена).

Хореографов интересуют не причинно-следственные связи, а плотность или разряженность метроритмически организованного пластического материала на всем сценическом пространстве, неподвижность или быстрота течения времени. Балетные постановки такого рода выражают качественную сторону процессов и отношения жизненных объектов, понимаемые как идеи, а не обрисовывают сами эти объекты. В них концентрируются неизобразительные возможности танца.

Возможность существования “чистой”, беспрограммной хореографии (как, кстати, и музыки) порой ставится под сомнение и аргументируется такая точка зрения тем, что танец двух партнеров уже изначально окрашен в лирические тона. Однако, например, в “Большом классическом па” В.Гзовского на музыку Ф. Обера (1949) предполагается виртуозное исполнение, как бы демонстрация технических возможностей дуэтного классического танца и при этом полный отказ от какого-либо проявления эмоционального начала. Своего рода “красота ради красоты”. Можно, конечно, в подобных случаях философствовать о создании “образа отчуждения”. Однако нет этого замысла у постановщиков, а есть точное понимание формы па-де-де.

Ф. Лопухов, поясняя смысл этой хореографической формы и дуэта, писал, что последний раскрывает общее сюжетное развитие балета-пьесы, и по аналогии с музыкой называл его программным ансамблем. Па-де-де “в отличие от дуэта не предполагает сюжетной нагрузки”. Каждому “из исполнителей предназначается особая танцевальная партия, которая развивается по сугубо хореографическим законам. Па-де-де

можно было бы сравнить с непрограммной музыкой... В таких композициях нет действующих лиц, а исполнители несут как бы хореографические темы, подобные музыкальным”. Некоторые известные па-де-де из классических спектаклей можно исполнять в любых костюмах и в любом “сборном концерте”.

Ф. Лопухов не только признавал правомочность существования “чистой хореографии” наравне с сюжетной, но и видел в ней большую значимость, “ибо в таких композициях заключены особенно тонкие и возвышенные идеи, которые невозможно показать, а можно только отразить средствами музыки и танца” [18, 56]. Такие и подобные “чистые”, лишенные бытовой конкретности хореографические формы классического балета, зародившись “внутри” сюжетного спектакля, постепенно стали иметь самостоятельную ценность.

“Тонкие и возвышенные идеи”, о которых писал Лопухов, можно попытаться “раскодировать”, внебытовую пластическую лексику расшифровать и увидеть в ней изобразительные знаки и символические образы, предположить некий подтекст. Однако без специального указания автора хореографического текста в виде программы, определенного названия, эпиграфа, всего того, что способно направить внимание зрителя в нужное русло, поиск “скрытой” программы вряд ли правомерен. В противном случае есть опасность подмены понятий “содержание”, “сюжет”, “программа”. “Величайшие балеты, — считает Ф. Аштон, — подобны великой музыке, которая не имеет программы или имеет лишь тончайшую нить идеи, которой можно пренебречь, хотя на ней хореограф может основывать воображение” [19, 92].

Баланчин дал своей постановке на музыку симфонии До мажор Ж. Бизе название “Хрустальный дворец”. Единство музыки и хореографии достигается благодаря соответствию искрящейся, звонкой, как хрусталь, музыки и праздничного сверкающего танца. Как гимн классическому танцу воспринимаются “Этюды” Х. Ландлера на музыку К. Черни (в обработке К. Риисагера). Из простейших движений постепенно рождается одухотворенный танец. Можно описать предполагаемое *содержание* беспрограммного балета, но, если нет определенного названия, такое “описание” у каждого зрителя-слушателя, возможно, и совпадает в чем-то с другими мнениями, а может быть и отличным.

Чаще всего такие постановки осуществляются на основе музыки, непредназначенной для балетной сцены. И хотя “небалетная” музыка используется и для создания сюжетных

спектаклей, удаchi в хореографической интерпретации инструментальной музыки связаны чаще всего с бессюжетными и беспрограммными постановками. При сюжетном прочтении “небалетной” музыки хореограф порой сталкивается с непреодолимыми трудностями в соотнесении сюжетно-танцевального и музыкального ряда.

Общность музыки и хореографии в беспрограммном балете поддерживается неизобразительным строем их художественного языка. Образные знаки программного спектакля изобразительны, так как пластика исполнителей воплощает конкретные персонажи. Семиотическая система беспрограммного балета имеет неизобразительный характер: музыкально-хореографический язык не воссоздает конкретные образы действительности, а развертывает состояние ценностного сознания. Определение, которое приводит М. Каган [3, 282] в отношении изобразительного и неизобразительного характера образных знаков в различных видах искусства, помогает разграничить программный и беспрограммный типы балета по семиотическому критерию.

Родство музыки и классического танца проявляется в плане обобщенной, внепредметной образности. Пластика ищет опоры в строении музыкальной драматургии, формы и более мелких структурных плетений. Она как бы зримо передает тематизм, повторность, контрастность, динамические нагнетания, кульминации. Сближение с музыкой становится реальней, если в ней первоосновой мелодизма была пластичность ассоциативное отражение жеста, различных форм движения, шага.

Заметим, что зачастую балетмейстеры создают беспрограммные постановки, игнорируя явную конкретность содержания музыки, и тогда два пласта художественного творчества — звуковой и визуальный — существуют параллельно. Можно “под” хореографический текст подобрать любую музыку соответствующего темпа, метра, протяженности. Такая несогласованность слышимого-видимого создается порой намеренно.

Так, “хореографическая алеаторика” М. Кэннингема, упоминаемая выше, это определение порядка движений и перемещения танцовщиков на сцене путем использования элемента случайности (подбрасывание монетки перед спектаклем, включение во время спектакля фонограммы, монтажа музыкальных фрагментов без предварительной репетиции с исполнителями) [20, 164]. Некоторые современные зарубежные балетмейстеры декларируют свой уход к чистому хореографи-

ческому рисунку, отказ от соответствия движения и музыки, от какой-либо связи с эмоциональностью человека [21, 71], утверждают самостоятельность танца как комплекса движений и по отношению к музыке, и по отношению к драме, видя в этом “строгость, оригинальность и такую силу концентрации, которых искусство не знало прежде” [22, 211]. Э.Николайс, создавая “тотальный балетный театр”, “развивает лексику своего танца путем изоляции движения от эмоционального мотива... лишая жест его привычной функции” [22, 214].

Иное дело, если хореограф в сочинении, относящемся к “чистой” музыке, к музыке непрограммной, услышит и воплотит в образах звуковые ассоциации многообразные, тонкие и едва уловимые в своих переходах от эмоций к зрительным образам. “Музыка, — писал Д.Баланчин, — сама иногда является повествованием”, хореограф должен дать “что-то дополнительное, что есть в настроении, духе музыки...” [23, 466]. Трагические мотивы “Вальса” М.Равеля Баланчин передал в танцевальном кружении проносящихся и исчезающих пар. Как портрет четырех звезд и кордебалета Штуттартского балета задумана Дж. Кранко постановка “Инициалы Р.Б.М.Э.” на музыку Второго фортепианного концерта И.Брамса. Балетмейстер раскрывает исполнительское мастерство и характер каждого из четырех танцовщиков (начальные буквы имен вынесены в название Ричард Крэгган, Биргит Кайль, Марсиа Хайде, Эгон Мадсен), сопоставляет сольную партию и танец кордебалета, используя возможность жанра концерта, подчиняясь мелодическому и ритмическому движению музыки.

Мысли и идеи обобщенного характера, в беспрограммном балете передающиеся опосредованно, опирающиеся на музыкальную и хореографическую логику, могут приобретать более конкретный характер, показывая смену, развитие различных эмоциональных и душевных состояний неперсонифицированных образов.

Элементы программности возникают в так называемых “инструментальных” спектаклях, если в хореографический рисунок “чистой” классики вплетается, например, фольклорный элемент либо дается намек на характер взаимоотношений партнеров в возникающих по ходу пластического развития кратких во времени дуэтных эпизодах, контрастном их сопоставлении. В “Симфонии Ре мажор” на музыку Й. Гайдна венгерский хореограф А. Фодор остроумно и добродушно пародирует штампы академического балета. Мелодизм и праздничный характер музыки подчеркнуты изяществом,

озорством и сложностью переплетений ритмического узора веселого хореографического действия.

Грань между программным (но бессюжетным) и беспрограммным балетом бывает весьма относительной, зыбкой в тех случаях, когда конкретность музыкальной образности дает программно-направляющий толчок к сценическому визуальному ее прочтению, рассчитанному на ассоциативную способность зрителя. “Ключом” к пониманию смысла постановки могут служить программные названия отвлеченного типа, вызывающие в памяти зрителя образы, навеянные картинами природы без персонификации исполнителей в конкретные образы для передачи эмоциональных состояний, чувств, настроений.

Истоки беспрограммного, “инструментального” балета заложены в “Шопениане” и “Прелюдах” (на музыку Ф. Листа) М. Фокина. XX век накопил постановки, ставшие классикой: “Хрустальный дворец”, или “Симфония До мажор” Д. Баланчина на музыку Первой симфонии Ж. Бизе, “Сюита в белом” С. Лифаря на музыку Э. Лало из балета “Намуна” и др. Ряд ярких хореографических композиций был создан и в нашей стране. Это постановки А. Мессерера, Б. Эйфмана, Д. Брянцева

Подлинным энтузиастом-практиком и в какой-то мере теоретиком данного направления считается Д. Баланчин, влияние эстетических убеждений которого во много раз усилено его уникальным творчеством. Зарубежные историки балета склонны видеть в нем родоначальника и “бессюжетности”, и “беспрограммности”, и “симфонизма” в хореографии. Однако вслед за Фокиным первооткрывателями были А. Горский и Ф. Лопухов, который писал: “Вряд ли Баланчин забыл, что в юные годы он сам участвовал в танцсимфонии «Величие мироздания»” [24, 245].

Баланчин, получивший образование не только в Хореографическом училище (ныне Академия русского балета имени А. Вагановой), но и в Петербургской консерватории, особое внимание уделял музыке, пластическому соответствию двух искусств. Выше уже цитировались мысли хореографа, приведем еще некоторые показательные для его творчества, порой спорные, толкуемые его последователями односторонне. “Окончательное воздействие музыки определяет лицо моих постановок” [23, 99]. Достигая истинного слияния музыкально-эмоциональной и танцевальной сферы, Баланчин вдруг отводит музыке роль “указателя времени”, “хронометра балета” [23, 470].

Нельзя не прислушаться к мнению Баланчина, который при всей своей любви к “чистому” танцу признавал *три пути развития балета*: “балет с сюжетом”, “балет, главная цель которого создавать определенное настроение”, “танцевальный балет, где музыка обеспечивает содержание для движения танцоров” [23, 464].

Программные балеты — это постановки, обладающие достаточно ярко выраженной конкретностью хореографических образов, имеющие название или объявленную программу (для сюжетного спектакля, как правило, либретто) или эпиграф, четко ориентирующие зрительское восприятие. Программный балет включает все разновидности хореографических представлений: от многоактных спектаклей до лирических миниатюр.

Он, так или иначе, связан с литературой, что проявляется не столько в заимствовании сюжета литературного первоисточника, сколько в явных параллелях, которые возникают при анализе содержания хореографической постановки с основными литературными родами, в особенности с драмой и лирикой. Аналогии с изобразительными видами искусства (например, в творчестве М. Фокина, Л. Якобсона) имеют меньшее значение, так как “ожившие” картины, скульптуры наполняются конкретным лирическим, а порой и драматическим содержанием.

В музыковедении термины *программа и программность* разные авторы понимают по-разному. Данные определения подвергаются четкой дифференциации или взаимозаменяются, трактуются равнозначно, и тогда программа выполняет функцию программности. М. Тараканов, например, рассматривал программность как особый принцип творчества.

Используя некоторые положения из типологии программности, предложенной В. Бобровским [25, 33—35] по отношению к музыкальным жанрам, определим таковую для хореографических постановок.

1. *Имманентная программность*: хореография опирается и зримо передает семантику общеизвестных музыкальных жанров, например, эмоциональную характерность танца, его “бытовое” назначение, национальную определенность.

Построив постановку “Танго” как историю популярного танца, балетмейстер О. Арайс объединил в единый цикл жанровые сценки, лирические зарисовки. Они лишены програм-

мы, но все же характер взаимоотношений между танцующими парами заметен.

2. *Обобщенно-бессюжетная программность* возникает, когда танцевальная композиция имеет определенное название, показывает конкретный образ или образы, их эмоциональное, психологическое состояние, чувства, настроения.

В спектакле “Призрачный бал” Д.Брянцев, отбирая жанрово-характерные сочинения Ф. Шопена, не создавая “образ конкретного танца”, показывает ту изменчивость чувств, движения души, эмоциональный импульс, что кроются в призрачном мелодическом рисунке, прихотливом ритме. И рождается образ Призрачного бала, где пять пар то объединяются вместе в не раз как рефрен повторяемом танце, то остаются наедине друг с другом, и тогда за светской невозмутимостью проступают глубоко скрытые чувства. Все зыбко, все быстротечно, пары встречаются, расходятся, вновь соединяются и множат варианты встреч и расставаний, видений, предчувствий, воспоминаний. В странном, завораживающем танце есть своя логика, неуклонное при ощущении заторможенности движение жизни, изменчивой судьбы.

О. Арайс (Большой театр Женевы) в бессюжетной постановке “Море” прихотливо разнообразной, импрессионистской лексикой танца передал смысл музыки К. Дебюсси. Используя ту же музыку, немецкий хореограф Том Шиллинг создал одновременно и конкретную сценку (молодая пара на берегу моря, неожиданная опасность со стороны грозной стихии и самоотверженная борьба юноши, спасении), и обобщенный образ борьбы со сложными жизненными коллизиями.

Последнюю постановку можно отнести к спектаклям следующего типа программности.

3. *Обобщенно-сюжетная программность* предполагает наличие “идеи сюжета”, данной в названии, без последовательного показа событий. К этому типу постановок относятся спектакли, как правило, на небалетную, инструментальную музыку, в которой заложена не только программа, но и определенная *сюжетность*.

Балетмейстеры, отбирая материал для новой постановки, ориентируются на то, что элементы программности ощущаются уже тогда, когда в произведение вводится какой-либо интонационный символ, понятийная семантика которого широко известна. Во многих балетах такого рода сюжет вступает в противоречие с музыкой, если композитор, дав в названии

указание на сюжет известного литературного произведения, музыкальную образность строит по законам инструментальных жанров, трактуя сюжет в обобщенном плане.

4. *Последовательно-сюжетная программность* проявляется в спектаклях, где воплощается сюжет как система событий. Так совершается полный переход *от бессюжетной постановки к сюжетному спектаклю*, которому свойственна наиболее полная связь с литературой, с драматическим театром.

5. *Синтетическая программность* происходит за счет привнесения немusических и внепластических средств для усиления понятийного ряда. Например, используется включение текста, прочитанного чтецом, исполненного певцом, хором, использование выразительных средств изобразительных видов искусств в большей мере, чем принято в балетной сценографии, привлечение разного рода киноэффектов, различных приемов звукорежиссуры, не входящих в музыкальный ряд спектакля.

Первый и второй тип программных постановок объединяет одна общая черта: имея определенную программу, они лишены сюжетности как системы событий. Назовем их *бессюжетными* балетами.

Третий и четвертый тип хореографических спектаклей относится к *сюжетным* балетам, то есть в них дается развитие характеров и событий в действии. Сюжетность — структурное свойство балета, которое может быть выражено в словесной форме как последовательное изложение конкретных событий и развертывание характеров действующих лиц, как и чередование эпизодов по принципу причинно-следственной связи, когда сюжетная основа носит более обобщающий характер.

Пятый тип программности представляет собой *полижанровые* образования или балеты-гибриды, такие как опера-балет, балет-оратория, кино- и телебалет и т. п.

Взаимодействие хореографии с музыкально-инструментальным, вокально-инструментальным творчеством, со сценическими жанрами можно проследить в виде приведенной далее схемы, в которой последовательно расположены все виды хореографических спектаклей от беспрограммных до синтетических. Налицо путь постепенного перехода от танцевальных композиций, наиболее тесно связанных с “бессловесным” видом искусства — музыкой, к балетам-гибридам, более примыкающим к зрелищным видам искусства, в которых слово имеет ведущее значение.

Схема 3



Комедия-балет в данной схеме не является одним из жанров сюжетного хореографического спектакля наряду с балетом-драмой и балетом-трагедией, а представляет собой разновидность музыкально-сценического представления, где важную роль играет *прозаический текст*. Примером могут служить балеты-комедии Мольера с музыкой Люлли. Они сыграли важную роль в процессе театрализации, драматизации балетного жанра, превращения его в самостоятельный вид искусства. В настоящее время данный тип спектакля почти не встречается в сценической практике.

Как видно из приведенной схемы, *беспрограммные* и два первых типа *бессюжетного* балета наиболее близки жанрам “чистой” инструментальной музыки.

Третий и четвертый типы *сюжетного* балета сближаются с драматическим театром.

Пятый — синтетический — тип связан с вокально-инструментальными (балет-оратория) и вокально-театральными жанрами (опера-балет).

В оперетту и мюзикл искусство танца входит как обязательный, но не имеющий самостоятельного значения, элемент сценического действия. Причем балет-оратория находится на пересечении инструментальных и театральных видов творчества.

Список литературы

1. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин, 1925.
2. Каган М.С. Жанр художественный // БСЭ. 3-е изд. Т. 9. М., 1972.
3. Каган М. Морфология искусства. Л., 1972.
4. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.
5. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
6. Ванслов В. Хореография // Балет. Энциклопедия. М., 1981.
7. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
8. Ванслов В. Хореография // Марксистско-ленинская эстетика. М., 1973.
9. Блазис К. Искусство танца // Классики хореографии. Л., 1937.
10. Цит. по: Слонимский Ю. В честь танца. М., 1968.
11. Ванслов В. Балет как синтетическое искусство // Ванслов В. Статьи о балете. Л., 1980.
12. Ванслов В. Балет как синтетическая разновидность искусства танца // Виды искусства в социалистической художественной культуре. М., 1984.
13. Сохор А. Композитор — драматург в балете // Музыка советского балета. М., 1962.

Мюзикл и рок-опера: смешение жанров, смешение стилей...

Е.Н. Куриленко

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье представлена сравнительная характеристика жанров музыкального театра. Дан анализ общих и отличительных черт мюзикла, рок-оперы, оперетты.

Ключевые слова: театр, музыкальный театр, опера, оперетта, мюзикл, рок-опера, рок-музыка, смешение жанров, смешение стилей в современном искусстве.

Elena Kurilenko

Lomonosov Moscow State University

The musical and rock opera: the mixing of genres, a mixture of styles ...

Abstract. The article presents a comparative description of the musical theater genre. The analysis of the similarities and differences of the musical, rock opera, operetta.

Key words: theater, musical theater, opera, operetta, musical, rock opera, rock music, a mix of genres, a mixture of styles in contemporary art.

Меня тревожит далеко зашедший разрыв между музыкой развлекательной и музыкой серьезной. Расстояние между ними становится таким далеким, что подчас трудно представить их двумя областями одного вида искусства.

Принято говорить — музыка объединяет людей.

Но задумаемся, способна ли она выполнить эту свою высокую миссию, будучи сама разделенной? Естественно ли такое положение, неизбежен ли такой ход событий? Конечно, нет!

Р. Щедрин

Для художественного творчества конца XX века при всем разнообразии видов, форм, жанров и стилей характерно тяготение к синтезу, смешению признаков разных видов искусств, полистилистике, к «гибридизации» жанров, подвижности границ между ними, что к тому же многозначно проявляется в конкретных произведениях. В театр — драматический и

музыкальный — проникают приемы кинематографа, опера объединяется с ораторией, балет с симфонией, оратория и даже романс подвергаются театрализации. На музыкальное искусство воздействуют массовые средства коммуникации, и рождаются киноопера, телевизионный балет, радио-оратория. «Обменные процессы» произошли в сфере музыкальной стилистики, что открыло новые перспективы и для контактов академической и массовой музыки как одного из частных проявлений общей тенденции [1, 43].

Мюзикл и рок-опера сегодня, пожалуй, самые притягательные и загадочные сценические жанры, ставшие модными разновидностями современного музыкального театра. Не случайно к ним все чаще обращаются совершенно различные по стилистике музыкально-театральные коллективы, а также группы исполнителей, объединившиеся ради одной постановки.

О мюзикле и рок-опере стали много писать и говорить: появляются статьи и рецензии на спектакли, сравниваются достоинства и недостатки того или иного произведения, анализируется игра актеров и постановочные решения.

Однако изданные книги и статьи не дают до сих пор точного ответа на вопрос, что это за явления, какова их структура, чем они связаны и связаны ли вообще с оперой, балетом, музыкальной комедией, опереттой, чем от них отличается; каковы взаимосвязи с мюзик-холлом, ревю, бурлеском, шоу.

А рядом с этим комплексом вопросов встают такие, как крайняя условность и открытая театральность мюзикла, его отличия от рок-оперы, особый тип синтеза элементов, составляющих оба жанра (драматургия, музыка, хореография, ритм, пластика и т. д.).

Интерес представляет проблема актерского и вокального исполнительства в этих видах творчества, не разработанный вопрос подготовки профессионалов для работы в спектаклях такого рода.

И мюзикл, и рок-опера — не отечественное изобретение, а порождение западной культуры, которое уже несколько десятилетий пытается «прижиться» на нашей сцене. Оба жанра появились, как говорится, «очень кстати»: в 1960—1970-е годы XX века постепенно угасал интерес к оперетте, традиционно занимавшей в России долгое время свою нишу среди музыкально-сценических спектаклей, где музыка, пение, танец плюс яркая зрелищность составляют суть постановки.

Мюзикл и особенно рок-опера представляют собой явления, весьма типичные для современного музыкально-сцени-

ческого искусства. Имеется в виду небывалый ранее процесс **смещения музыки академического и эстрадного типа**.

Чтобы объединиться, эти разные по творческим задачам и направленности на зрителя-слушателя виды музыки сначала должны были резко размежеваться на рубеже XIX и XX веков. При всех несомненных успехах демократизации музыкальной жизни, развитии концертного дела, музыкального просвещения и образования «серьезная», «академическая» музыка и в этот период составляла лишь малую толику того, что реально звучало в домах и на улицах, в театрах, концертных залах и кинематографах, на садовых и парковых площадках, в трактирах, кафе-шантанах, ресторанах, на ярмарках и гуляньях. «Подавляющее большинство жителей России не имело о ней ни малейшего представления» [2, 756]. Но никто — от рафинированного столичного меломана до темного крестьянина из медвежьего угла — не избежал самого тесного и постоянного общения с бытовой музыкой. В этот океан музыки, «исполнение которой не требует сложных аппаратов и приспособлений, которая доступна каждому сочлену той или иной социальной группы и... сопровождает быт человека», был погружен каждый. Так возникло понятие «бытовая музыка» или «бытовая музыкальная культура», объединившие и так называемую легкую, развлекательную музыку.

Большую часть общества неудержимо тянуло к искусству простому и доступному, не отвечающему высоким целям, но понятному каждому, — эстраднему искусству. Понятие «эстрадное искусство» включало в себя определенные жанры песенно-вокального творчества, инструментальное исполнительство бытовых оркестров, а также кабаре и театры миниатюр, на сцене которых можно было увидеть все самое популярное, что привлекало зрителя тех лет.

В отличие от музыки «классической» или «художественной», которая как объект эстетического творчества и созерцания самоцельна и самодостаточна, музыка быта, эстрадная музыка не дистанцировалась от повседневности. Не глубина и мощь художественного мышления, не композиционное совершенство ценились в ней. Она была способна чутко откликаться на эмоциональные запросы всех и каждого, давала возможность «излить душу», поднять настроение, развеселить или опечалить, воодушевить слушателей единым чувством.

Художественное, эстетическое начало, конечно же, присутствовало и в ней. «Но, — как подчеркивал академик Б.В. Асафьев, — оно здесь не главное. Главное — это непосредственный ответ на личное волнение или на потребность тех

или иных бытовых явлений и желание его тотчас передать в звуках. Художественное проявляется здесь... в стремлении добиться максимума выразительности напева, чтобы “за душу хватало”» [3, 38]. Естественно полагать, что и при оценке бытовой музыки «критерий художественности должен отойти на задний план, уступив место иной, более гибкой системе координат, адекватной предмету; поскольку нельзя не признать, что в функциональном отношении (да и по существу) “художественная” музыка и музыка бытовая — две *разные* (хотя и взаимосвязанные, взаимозависимые) музыки, представляющие принципиально отличные друг от друга сферы культуры» [2, 757]. Каждая из этих «музык» выполняет в художественной культуре свою функцию, и то, что хорошо, творчески продуктивно, ценно для одной (индивидуализация высказывания, концептуальность мышления, новаторские поиски, эксперимент), оказывается совершенно неприемлемым для другой.

Гневные филиппики в адрес «города», его музыки и ее тлетворного влияния раздавались на всем протяжении XIX — начала XX века. Начиная с В. Одоевского, А. Серова, В. Стасова и кончая В. Каратыгиным, Ю. Энгелем, А. Оссовским, Л. Сабанеевым, мало кто из серьезных писателей о музыке не прошелся по адресу «варламовщины», «дилетантизма» композиторов глинкаевского круга, а позже — по поводу «цыганщины», не говоря уже о шансонетках и частушке. И это принесло свои плоды.

Лишь в результате многолетнего труда отечественных исследователей была, наконец, восстановлена историческая справедливость по отношению к бытовой музыке русского города первой половины XIX века, и этот период, наряду с «глинкаевской эпохой», стал гордо именоваться «золотым веком русского романса». Подобного, к сожалению, нельзя сказать о конце XIX — начале XX века, периоде сложном, малоизученном, который в советском искусствознании традиционно рассматривался как период разложения и общего упадка культуры. Здесь мы, по мнению Т.Н. Ливановой, «нуждаемся в восстановлении *полной* картины музыкального быта, со всем тем, что имело реальное распространение, что было на устах, что действовало в обыденности, повседневно» [4, 27].

В XX веке продолжилось разделение искусства на «элитарное» и «массовое», серьезное и легкое, академическое и эстрадное, профессиональное и любительское, продолжилась поляризация музыки на «высокую» и «низкую». При этом одна из них, по мнению В. Сырова, оказалась «отодвинутой на обочину культурного процесса, а другая стала достоянием

избранных». Исследователь массовых жанров сравнивает академического и песенного композитора: «они представляют разные “весовые категории”, но обе категории — творческие. Обе имеют равные права на существование... И какими бы ни были усилия книжных теоретиков категории эти развести, сопроводив суждениями “хорошо — плохо”, “оригинально — банально”, “возвышенно — пошло”, они противятся разделению, взаимопроникают и обогащают друг друга» [5, 514].

В этом смысле бытовая музыка не «ниже» и не «выше», не лучше и не хуже музыки «художественной». Она просто *иная* по своей природе, и мерить ее можно только ее собственными мерками, вытекающими из ее, бытовой музыки, сущности. Не учитывая этого обстоятельства, неминуемо рискуем впасть в широко распространенный и поныне «грех» предвзятого, снобистского по существу отношения к бытовой музыкальной культуре как к чему-то изначально ущербному, неполноценному; как к упрощенному, «сниженному» варианту «высокой», «подлинной» культуры.

Я не стал бы категорично «разводить» серьезный и легкий жанр, тем более что ныне скорее происходит их сближение, нередко слияние, а не отдаление друг от друга, отчуждение или поляризация.

Да, легкая музыка все активнее и с немалым успехом штурмует духовные вершины, раньше доступные только серьезной музыке.

А. Петров

Сближение «разных музык» отвечало ведущей тенденции XX века — идее синтеза искусств, которая, как говорится, «витала в воздухе» и проникла в область стилистики и жанровой специфики художественных произведений.

В сфере музыкальной стилистики произошли важные «обменные процессы». Стили, порой крайне полярные по своей сути, стали сближаться, объединяться, и не только на полистилистической основе, не только в виде крупных и целостных стилевых блоков. «...Процесс обрел характер диффузии, взаимопроникновения отдельных “малых” элементов. Стремление к ассимиляции, к образованию из разнородного исходного материала единых стилевых сплавов» [1, 43] позволило создавать сценические произведения на основе использования и академической, и массовой музыки.

Идея «синтеза искусств», характерная для русской театральной практики начала XX века, способствовала рождению «син-

тетических» спектаклей, в которых музыкальное, драматургическое, пластическое и поэтическое начало было равнозначным по силе. Параллельно развивалась тенденция к синтезу жанров, что обусловило более свободное, чем в классике, использование выразительных средств музыки, драмы и хореографии.

Именно тогда, в результате активного сближения классической музыкальной и музыкально-театральной драматургии с другими сферами современного искусства — драматическим театром, инструментальной музыкой, литературой, кино, а также популярными видами эстрадных, цирковых, даже спортивных зрелищ — возникли на русской и зарубежной музыкальной сцене представления, наделенные сложными, порой контрастными жанровыми признаками. На экспериментальных сценических площадках воплощались эстетические принципы «музыкальных мистерий», в которых музыка была «живописной», «изобразительной», максимально раскрывала образный мир спектакля, а поэтическое начало являлось не менее значимым, чем музыкальное. В середине века интерес к ним заглох, но в 1960—1970-х годах проявился в зарубежном и отечественном театре с новой силой.

Теперь уже трудно представить себе время, когда драматический спектакль обходился без музыки или довольствовался скромным ее участием, подсказанным автором пьесы. В наши дни музыка — симфоническая, камерная, эстрадная — пронизывает любой спектакль, являясь не фоном или дополнительной краской к сцене, а одним из основных элементов режиссерского замысла, доводящих до зрителя идею пьесы. Чем дальше, тем глубже проникают в современные постановки музыкальные закономерности. Драматическая постановка зачастую использует принцип композиции, присущий крупным музыкальным сочинениям, скажем, сюите или оратории, сочетая, подобно последней, эпически повествовательные и действенные эпизоды («Десять дней, которые потрясли мир», «Павшие и живые» в театре на Таганке). В основе пьес, построенных на чередовании писем, раскрывающих интимную драму героев («Милый лжец», «Мое насмешливое счастье»), лежит принцип объединения вокальных монологов, знакомый по циклам песен — от бетховенского «К далекой возлюбленной» до «Русской тетради» В. Гаврилина.

Процесс этот обоюдный. В музыкальных жанрах происходит столь же интенсивное освоение языка, форм, приемов, идущих от современного драматического театра, литературы, кино и телевидения.

Влияние эстрады на музыкальный театр можно проследить уже с середины XIX века; оно ощутимо сказалось на фор-

мировании стиля оперетты, лирической оперы и многочисленных видов смешанных представлений развлекательного характера, процветавших в бульварных театрах Парижа. В ту пору именно оперетта сумела с наибольшим эффектом освоить опыт уличных певцов, памфлетистов, танцоров, выступавших в кафе-концертах, кабачках и бальных общедоступных залах, придав своим сюжетам и образам характерную публицистическую заостренность. Но никогда еще увлечение массовыми видами искусства не было таким всеобщим, как в XX веке.

Взаимопроникновение, обогащение «массовых», «легких» и «серьезных» видов музыкального творчества, заинтересовав композиторов в середине XX века, особенно явственно проявилось в 1960—1980-е годы, когда в области песенного эстрадного жанра, киномузыки работали мастера, чье творчество никак нельзя было назвать «легким», бездумным. Они в своей музыке создавали образ эпохи.

Сложное взаимодействие драматического театра, традиционных жанров музыкального театра и, наконец, эстрадной концертности произошло в жанре, носящем название «мюзикл», а затем в еще более «гибридном» жанре — рок-опере.

*Постоянный взаимообмен рождает на общей пестрой
основе некий единый музыкальный язык,
тесно связывающий массовые, бытовые формы
с музыкой, наследующей классические традиции.
Их взаимопроникновение рождает нечто совершенно
новое, необычное, не укладывающееся в общепринятые
понятия, жанровые, структурные формы и границы.*
А. Рыбников

Мюзикл, как многим кажется, прост и понятен. О нем «почти профессионально» могут «поговорить», порассуждать и авторы спектакля, и зрители, и артисты, и деятели шоу-бизнеса... Но именно «рассуждения» любителей, как и попытки авторов дать своему детищу некое оригинальное жанровое определение, привели к тому, что сам термин «мюзикл» размыт до основания.

К этому жанру относят американизированную оперетту, музыкальную комедию, рок-оперу, зонг-оперу, поп-оперу, рок-мюзикл, а также совершенно разноплановые шоу. Существует даже «авторский мюзикл»! А разве можно в искусстве, да и в шоу-бизнесе, создать хоть что-нибудь без наличия **авторов**?

Из статьи в статью, из диссертации в диссертацию кочует вполне справедливая мысль о том, что мюзикл и рок-опера — это синтетические жанры, в которых объединяются различ-

ные виды искусства: музыка (инструментальная и вокальная), театр как сценическое действие и драматургия, хореография, сценография как разновидность изобразительного искусства. Но соотношение этих составляющих варьируется, от чего и зависит жанровая определенность спектакля.

Наибольшая путаница возникает при употреблении таких терминов, как мюзикл и рок-опера. Изначально последний жанр отличался от мюзикла наличием выразительных средств рок-музыки. Возникновение его шло по двум направлениям.

С одной стороны, композиторы-профессионалы с опорой на академическое образование стремились расширить жанрово-стилистический диапазон, используя новые интонационно-звуковые пласты, новые методы их развития. Таковы отечественные рок-оперы: «Орфей и Эвридика» А. Журбина и Ю. Димитрина в постановке М. Розовского и исполнении ансамбля «Поющие гитары», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» А. Рыбникова и П. Грушко, «Юнона» и «Авось» А. Рыбникова и А. Вознесенского в постановке М. Захарова на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола, «Альтернатива» И. Барданашвили и «ВИА-75», возглавляемого Р. Бардзимашвили.

С другой стороны, руководители вокально-инструментальных ансамблей (ВИА), пришедшие к сочинению музыки «от исполнительства», всерьез озабоченные обновлением репертуара для своих коллективов, искали возможность создания крупных форм, представлений, объединенных общей концепцией. Яркий пример — «Песня о доле» В. Мулявина и руководимых им «Песняров», «Пугачев» В. Ярушина и его ансамбля «Ариель».

И всё же возникновение жанра рок-оперы можно, скорее, отнести к активности композиторов академической среды, чем рок-музыкантов, которые в данном случае явились лишь исполнителями. *То же самое можно сказать и о рок-балете.* Появление рок-опер «Волосы», «Иисус Христос — суперзвезда», «Стена» и других — сыграло важную роль в повышении слушательской культуры молодежной рок-аудитории, с одной стороны, и в процессе растапливания льда неприязни к рок-культуре старших поколений — с другой. Тиражирование записей рок-опер на пластинках, и особенно выход в свет их киноверсий, имело колоссальное воздействие на молодежь начала 1970-х годов. «Волосы» укрепляла хиппи в их антивоенных настроениях, в причастности к движению, к собственной молодежной культуре.

Вскоре рок-эстетика, рок-инструментарий проникли не только в музыкально-сценические постановки эстрадно-зрелищного толка, но и сблизились с вполне академическими

жанрами: рок-опера, рок-балет, рок-оратория и т. п. Сегодня по манере исполнения и музыкальным приемам зачастую трудно отличить мюзикл и рок-оперу. **В чем же отличие?**

Очевидно, ответ кроется в традициях жанровых определений самой оперы. Ж. Бизе назвал свою «Кармен» «комической оперой»! И это потому, что создана она была с разговорными диалогами. Тогда как в «настоящей» опере герои «разговаривают» при помощи музыкальных речитативов.

Если говорить о четком структурном отличии жанра рок-оперы от мюзикла, то оно сопоставимо с тем, как оперетта разнится с оперой. Это, прежде всего, отсутствие в рок-опере (как и в опере) разговорных сцен, диалогов, в то время как в оперетте и мюзикле нет речитативных эпизодов, а есть диалоги героев, не поддерживаемые музыкой.

Звучание музыки, непрерываемое разговорными диалогами, — не формальность, а принципиальный подход композитора к созданию единой концепции, сквозной музыкальной драматургии рок-оперы. Классическим примером служит «Иисус Христос — суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера и Т. Райса, как и другие сочинения композитора и либреттиста в этом жанре. Музыкальная драматургия опирается на законы, характерные для оперы, — использование определенных вокальных и инструментальных форм (классическая увертюра на основе ведущих тем, арии, ансамбли), лейтмотивная система, позволяющая использовать элементы симфонического развития сюжета и образов, драматургические и музыкальные «арки», цементирующие целое, и т. д.

В мюзикле ярче проявляются черты, присущие **театральным** жанрам: насыщенность действием, чему подчиняются и каждая реплика, и музыкальный номер, и любое танцевальное па. Для драматургии рок-оперы важнейшей чертой является непрерывность **музыкального** развития действия и образной системы.

У классической музыки рок-опера заимствовала оперную драматургию и вокальные формы (арии, ансамбли, хоры, речитативы). И в концертном, и в студийном исполнении такого произведения помимо рок-группы обычно принимает участие симфонический или камерный оркестр. В основе стиля и выразительных средств рок-оперы — рок-музыка, что не исключает использования языка классической музыки, джаза, эстрады, фольклорных источников и т. д.).

Рок-опера — явление принципиально полижанровое, о чем говорит и его «гибридное» определение, составленное из

терминов, принадлежащих двум «совершенно разным, исторически и генетически далеким друг другу культурным пластам». Принцип «поли-», по мнению А.М. Пукера, в целом является для рок-оперы «одним из основополагающих, действует на всех ее уровнях, позволяя говорить о ее полисюжетности, полидраматургичности, полижанровости, полистиличности» [1, 170].

В большинстве случаев авторы избегают жанрового определения своих произведений как рок-оперы. А. Журбин назвал «Орфея» и «Разбитое зеркало» зонг-операми, А. Рыбников определил «Звезду и смерть Хоакина Мурьеты» как кинооперу, а «Юнону» и «Авось» — опера-мистерия. Р. Гринблат же, жанрово характеризуя «Фламандскую легенду», вообще ограничился термином «опера». Попытка авторов музыки найти собственное жанрово-стилевое определение, очевидно, связана с тем, что ни в одном из указанных произведений стилистика не исчерпывается роком и при всей важности последнего включает в себя другие слагаемые, благодаря которым рок-опера практически всегда полистилистична.

В рок-опере возникает определенное внутрижанровое противоречие. В роке автор и интерпретатор, композитор и исполнитель — одно лицо, а чаще музыка рождается как результат коллективного творчества всех участников группы.

Авторы рок-оперы — композитор и либреттист. Исполнители являются интерпретаторами сочинения, зафиксированного в виде нотного текста (наличие такового рок-музыке абсолютно чуждо), «аудитория в рок-опере — это воспринимающие зрители-слушатели, а не участники рокового хеппинга». И, тем не менее, рок-опера впитала многие качества рок-музыки. Она восприняла их, по-своему преломила, и без учета этого обстоятельства наши представления об особенностях ее жанрового облика были бы неполными» [1, 185 — 186].

Союз с оперой был для рока частью более широких процессов его общения с искусством академической традиции, с высокими музыкальными жанрами. А поворот к высоким жанрам естественно связывался с высокими образами, сюжетами. Интерес к вечным сюжетам, мифу и одновременно их подчеркнутая актуализация заключены и в самом симбиозе оперы и рока.

Рок тем самым, продолжая оставаться массовым искусством, получал возможность расширять свои содержательные границы, выходить на обсуждение больших нравственных, философских тем и одновременно вовлекать в это обсуждение широкого слушателя, раздвигая его эстетические, художественные представления, предлагая ему проблемы, требующие серьезной

душевной и интеллектуальной работы. И это рождает ответную реакцию зала, какое-то храмовое чувство. Публика тоже играет в этом спектакле свою роль, отдавая свои токи актерам. Идет обмен высокими мыслями и высокими чувствами [6, 20—23].

При этом рок, даже став основой «высокородной» оперы, отнюдь не склонен отказываться от своего «признания» быть остроактуальным, сегодняшним, обращенным к современному, и прежде всего — молодому слушателю. Поэтому любой мифологический или классический сюжет в рок-опере в той или иной степени модернизируется, герои, в какие бы одежды они ни были одеты, в каком бы времени ни находились, становятся до узнаваемости близки людям наших дней.

Отмечая в рок-опере склонность к аллегорической полисюжетности, следует иметь в виду и еще один источник указанного качества — это сам размах с присущей ему способностью, раздвигая рамки истинной жизни, выходить в мир фантазий и символов.

Именно на этом, последнем, пути возникло в России новое направление бард-рока с его достаточно усложненной интеллектуализированной образностью. Именно эта тенденция дала жизнь рок-композициям, отмеченным смысловой многозначностью, богатством символов, развернутыми, иногда в сюжетах всего произведения, поэтическими метафорами, когда «тема поднимается над обыденными переживаниями, становится знаком некоего всеобщего содержания, мифологизируется» [9, 250—251]. На эти разновидности и ориентируется в первую очередь рок-опера в свои тематических и стилевых предпочтениях.

Лирический элемент в рок-операх в целом играет особую роль: он в наибольшей степени подвержен символизации. В рок-операх лирика переходит в самостоятельную образную сферу — одухотворенно-поэтическую, просветленную. Она отстранена от динамизма происходящих событий, находится над ними, на протяжении произведений остается неизменной и воспринимается как некая высшая ценность, присущая драматизму и гротеску окружающего мира. Такова лирическая линия Орфея и Эвридики Журбина.

Полисюжетность рок-опер имеет, таким образом, одну принципиально важную особенность — резкую полярность образующих ее образно-смысловых основ. В одном из них наблюдается устремленность ввысь, к вере человеческой духовности, к философской или, что не менее важно для рок-опер, религиозной символике [8, 15]. Эти два начала весьма произвольно и неожиданно смешиваются друг с другом, что сказывается даже в

стилистике поэтического текста, сочетающего в непосредственной близости самые разные диалекты. Различные по своему происхождению речевые модели: высокий стиль романтических любовных признаний, лирических монологов и огрубленную речь улиц и подворотен, молодежный юмор, «непереводимые» выражения; театрализованную или буквальную производимую лексику молитв, песнопений, религиозных ритуалов.

Литературный материал рок-опер отмечен полистилистической множественностью. Но в еще большей степени это характеризует их музыкальный облик [9, 110—114].

Здесь мы выходим на принципиально важный для понимания специфики жанра разговор о музыкально-стилевых особенностях опер. Здесь и отражение общих для современного оперного театра процессов стиливого синтезирования, и результат свойственной рок-опере полисюжетной организации, когда действие разворачивается не только в разных временных измерениях, но и в различных художественных системах, и естественное следствие единовременной ориентации на традиционные оперные модели и на формы и приемы роковой выразительности, и, наконец, проявление внутренних свойств самой рок-музыки [10, 127—130].

Рок-опера по природе своей тотально полистилистична, начиная с внешнего, визуального имиджа и кончая собственно музыкальной структурой, свободно вбирающей в себя далекие ей и друг другу истоки, этот пестрый стиливой маскарад не отпугивает авторов рок-опер. Напротив, он обладает для них большой привлекательностью, всячески обыгрывается, обретая определенное драматургическое назначение, привнося в произведения яркие музыкальные контрасты, без которых построение крупномасштабного целого было бы просто невозможно.

«Классицизмы» имеют в опере определенный этический и эстетический смысл. Они становятся символом высокого чувства, всего, что не подвластно времени, свободно от суетности дня, оказываются своеобразной точкой отсчета, критерием оценки исканий и ошибок героя произведения. Параллелизм стиля классического и современного эстрадного дает музыкальный эквивалент сюжетного параллелизма, смысловых переключек прошедшего с настоящим.

Говоря о стилевом составе рок-опер, в каждом конкретном произведении весьма индивидуальном, но всегда множественном, следует, естественно, помимо собственно рока, выделить еще один музыкальный слой, чрезвычайно для них характерный. Его можно определить как апеллирующий к

различным фольклорным жанрам, к глубинным пластам раз-
нонациональной музыки. Такой союз вполне закономерен.

Рок изначально был связан с народными традициями — с англо-кельтской балладой, а затем с блюзовыми истоками, с их трагико-ироническим строем эмоций, характерными особенностями вокального интонирования. Одним из самых ранних направлений рок-музыки, ярко заявившим о себе в середине 1960-х годов, начиная с творчества Боба Дилана, стал рок, соединивший в себе роковую выразительность с народно-песенной лексикой той или иной страны.

И хотя как самостоятельная ветвь фолк-рок просуществовала сравнительно недолго, но сам интерес к народному искусству, попытки адаптировать его на роковой основе, составили важную тенденцию жанра.

Отмечая стилевую множественность рок-опер как их характерную особенность, типологический признак, тем не менее задаешься естественным вопросом: а не является ли действительно, как считают некоторые критики, такая множественность своего рода подбором музык и нанизыванием их на стержень того или иного драматического сюжета?

Ведь именно так зачастую происходит в театральной и киномузыке, склонной к стилевой пестроте и многоликости, к использованию самых разных жанровых моделей, к объединению в пределах одного спектакля или фильма фольклора и авангарда, джаза и классики, и, конечно, рока, занимающего среди этих моделей все большее место. При этом собственно музыкальная интеграция материала в драматическом театре и кино совсем не обязательна и чаще отсутствует. Это никак не сказывается на качестве результата, поскольку автономия музыкальных слагаемых, их разобщенность вполне компенсируется единством литературного материала, сценографического решения, режиссерского замысла.

Современная рок-опера — явление чрезвычайно разное, меняющееся и как единая жанровая структура еще не сложившееся, а во-вторых — и это особенно важно — в своем стилевом решении она имеет ярко выраженную склонность к гибридизации. При этом, однако, можно обозначить некоторые общие принципы и характер взаимоотношения этого нового полижанрового образования.

Обратим внимание на одну важную закономерность. Существенную роль в создании любого типа масштабных музыкальных конструкций играет качество зрительного материала: оно во многом определяет формы и способы организа-

ции художественного целого. В рок-опере таким материалом, властно диктующим не только свои стилевые нормы, но и свои условия функционирования, характер общения со слушателями, свои каноны восприятия, является рок. А ведь все указанные обстоятельства фактически и формируют жанр.

Это не означает, конечно, что рок-музыка является единственной владычицей — тогда бы не пришлось говорить о полижанровости, — но каждый из жанров, составляющих эту многоярусную структуру, пропущен сквозь призму предпочтений рока, ему здесь принадлежит право выбора предпочтений, круг этих предпочтений достаточно широк.

Одно из них — это очевидная склонность рока к концертной атмосфере. Концерт — это форма бытия рок-музыки, способ ее существования, предполагающий выход на большую аудиторию и использование для воздействия на нее целого комплекса разнообразных визуальных приемов и средств: хореографии, пантомимы, свободной пластики, элементов шоу, иногда весьма эксцентричного.

Концертность — это и форма собственно музыкальной организации рок-композиций, основанная на состязательности участников ансамбля, на демонстрировании ими своих исполнительских особенностей, на их способности «завести» зал [11, 67]. Если мы посмотрим с этой точки зрения на рок-оперы, то увидим, что и они во многом сродни концерту. Иногда черта эта проявляется прямо и откровенно, как, например, в «Орфее», вроде чаще же она исподволь пронизывает всю музыкально-сценическую ткань произведения, как во «Фламандской легенде» Р. Гринблата с ее яркой карнавальной атмосферой, пением, номерами, ярморочно-балаганными сценами, смело соединившими рок и частушку (вот и произошла встреча этих далеких и одновременно близких жанров) [12, 126—138]. Поэтому, кстати, рок-опера и чувствует себя естественно — как на эстраде в полуконцертном-полутеатровом исполнении рок-группой (или ВИА), так и на театральной сцене.

В самом роке, в характере рокового представления заключено ярко выраженное театральное начало. Оно имеет и чисто внешние проявления, состоящие в большой роли атрибутики, различных декоративно-световых приемов, вошедших в арсенал выразительных средств синтетического искусства рока начиная с Элвиса Пресли, обставлявшего свои выступления как ослепительное сценическое действо, и вплоть до рока 1980-х, в частности театра, так называемой новой волны со всеми необходимыми для создания сцениче-

ских эффектов атрибутами: костюмами, гримом, светом, постановочным реквизитом, пиротехникой [13, 71 — 73].

Но еще существеннее — сам тип рокового исполнителя, который должен быть не только певцом, инструменталистом, но еще и актером, способным преобразиться, надеть на себя любую (нередко весьма отвратительную) маску, перевоплотиться в своего персонажа, заговорить на его языке, пряча зачастую за внешним юродством трагическую интонацию, боль, протест (таков, например, П. Мамонов и его группа «Звуки Музыки»). Театр рока — это театр игровой, гротескный, и эти качества он передал рок-операм.

Вместе с тем нельзя не заметить одного принципиального различия, самой художественной природы рока — с одной стороны, и рок-оперы — с другой, создающего в последней определенное внутрижанровое противоречие. Композиторский и исполнительский акты в роке, как известно, составляют нерасторжимое единство. Автор и интерпретатор здесь — это одно лицо, или, правильнее сказать, — лица, поскольку музыка является результатом коллективного творчества всех участников группы. Ее рождение происходит каждый раз заново в процессе исполнения, что предполагает большой удельный вес импровизационности.

Это качество важно не только как структурный элемент рок-композиции. Роль его куда существеннее: в нем заключена возможность откликаться на сиюминутную ситуацию, сложившуюся в отношениях между музыкантами и слушателями, управлять этой ситуацией, приглашая аудиторию к активному соучастию (в любых доступных ей формах), вызывая у слушателей чувство общности с исполнителями и друг с другом.

Рок-опера в этом плане — явление совсем иного рода: она больше опера, чем рок. Соотношение звеньев музыкальной коммуникации в ней ближе традиционной академической музыке: создателями произведения являются авторы (композитор, либреттист), которые отделены от исполнителей, последние же выражают не себя, не свою личную позицию (как в роке), а являются интерпретаторами сочинения, зафиксированного в виде нотного текста (наличие такового рок-музыке абсолютно чуждо), да и аудитория в рок-опере — это воспринимающие зрители-слушатели, а не участники рокового хэппенинга. Все это так. И, тем не менее, указанные выше качества рок-музыки, без которых она перестает быть роком, не остались незамеченными рок-оперой. Она восприняла их, по-своему преломила, и без учета этого обстоятельства наши представления об особенностях ее жанрового облика были бы неполными.

Воздействие на рок-оперу рока, рокового театра сказалось в значительно больших правах в сравнении с «обычной» оперой, которыми наделены здесь исполнители. Им дозволено вторгаться в авторский проект, по-своему его аранжировать, иногда творить его заново, предлагая свои, подчас весьма далекие от оригинального, варианты.

Эта потребность рока активизировать слушателей, подключать к творческому акту, определила еще одну жанровую грань рок-оперы. В ней нередко усматривают воздействие драматического театра, и вполне справедливо. Следует только уточнить: из различных его разновидностей року (а следовательно, и рок-опере) ближе тип брехтовского театра, и прежде всего потому, что он обладает способностью прямого, открытого обращения к залу, приобщения публики, превращения ее в единую, эмоционально заряженную человеческую общность. Сама театральная система великого драматурга заключала в себе возможность такого воздействия; и особо важную роль, как известно, в ней играл принцип зонговости, призванный создавать двухплановую структуру спектаклей.

При всем значении для рок-оперы каждого из жанров, общая ее картина выглядела бы далеко не полной, если среди многообразия «голосов» этой жанровой полифонии не выделить один из самых главных — тот, что связан с традициями оперного искусства. Этот момент следует конкретизировать.

Рок-опера вполне вписывается в закономерности оперы песенной и может быть признана одним из ее новообразований. Однако понятие «песенная опера» не описывает сколько-нибудь исчерпывающе тип и характер оперной драмы. Поэтому обозначить приверженцев рок-оперы к песенному направлению еще явно недостаточно. Необходимо понять, к какому роду оперной драматургии она имеет наибольшую склонность (если, конечно, таковая существует). Как показывают наблюдения, главное слово и здесь принадлежит року, находящему в опере то, что ему наиболее созвучно.

Напряженной атмосфере рока, свойственных ему обнажению эмоций, гипертрофированной экспрессии, динамизму, резким контрастам, мощной звуковой кульминации, противопоставлению жесткой агрессивности и созерцательной лирике ближе всего оказался тип оперы — музыкальной драмы. Именно эта жанровая разновидность определила важнейшие качества рок-оперы, именно на этой основе роковые оперные составляющие нашли немало точек соприкосновения. В указанном единстве следует видеть корни драматических, а порой траге-

дийных коллизий рок-оперы. Здесь источник ее конфликтной импульсивности музыкально-сценического развития, тотального контрастирования сцен и номеров, концентрирования выразительности, уплотненности действия, приводящей к сжатию горизонтали в вертикаль, к полифонизации ее.

Сама манера пения, присущая року, — экзальтированная, необычная с точки зрения классического вокала по приемам извлечения, зачастую переходящая в ритмизованную речь, декламацию, шепот, выкрики, стоны, использующая край регистры, резкие тесситурные переключения, — при всей своей специфичности может быть в какой-то мере уподоблена принципам тонирования экспрессионистской музыкальной драмы.

При сравнении рок-оперы с оперой возникает и еще одна параллель. Уже в характере сюжетов, тяготеющих к мифу, легенде, заложена определенная эпико-повествовательная направленность рок-опер. Связь их с принципами эпической оперы проявляется и в наличии специальных участков, прерывающих действие и переводящих его в плоскость повествования, комментариев «от автора», возникает столь характерное для эпической драматургии ощущение дистанции, взгляда со стороны. Подобная предрасположенность, как и многое в рок-опере, в значительной степени также диктуется свойствами строительного материала.

Рок-музыке присуще длительное пребывание в одной эмоциональной сфере, ее пространственная разработка создает некоторое подобие картинному способу развертывания действия, да и сам строй эмоций в роке в большей степени имеет склонность к обобщенно-коллективному «мы», нежели к индивидуально-психологическому «я» [14, 195—197]. Связь с эпическими тенденциями можно заметить и в некоторых композиционных особенностях рок-опер — в частых тематических повторах, организации сцен, замкнутости разделов, т. е. в качествах, идущих от специфики песенных структур.

Звучание музыки, непрерываемое разговорными диалогами, — не формальность, а принципиальный подход композитора к созданию единой музыкальной концепции рок-оперы.

Рок-опера как самостоятельный жанр и по сей день вызывает споры. Когда говорят о природе рок-оперы, о ее принадлежности к академической оперной традиции, как главный аргумент «за» или «против» не без основания выдвигается фактор наличия (или отсутствия) в ней целостной музыкальной драматургии. Опера, будучи жанром синтетическим, реализует систему конфликтов, логику движения образов, прежде

всего, собственно музыкальными средствами, через процесс сквозного (даже в условиях номерной структуры) музыкально-драматургического развития.

Насколько этому выработанному всей историей жанра требованию отвечает рок-опера — это и есть проблема проблем.

Список литературы

1. *Цукер А. И рок, и симфония... М.: Композитор, 1993. С. 43.*
2. *Левин Л.И., Уварова Е.Д.* Бытовая и прикладная музыка // История русской музыки. Т. 10Б. М.: Музыка, 2004. С. 756.
3. *Асафьев Б.В.* Музыка города и деревни // Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.; Л., 1965.
4. *Ливанова Т.Н.* Русские поэты и вокальная лирика // Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года): Справочник. Вып. 1. М., 1966.
5. *Сыров В.* Старые и новые реалии массовой культуры // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор, 2005.
6. *Калошина Г.* Опера и оратория в XX веке: проблема жанровых взаимодействий // 30 лет консерваторской науки: Тезисы докладов научно-практической конференции. Ростов н/Д: Терра-Гефест, 2000.
7. *Макаров Г.* Взлеты и падения мюзикла. Мифы и реальность // Искусство. 1972. № 3.
8. *Савицкая Е.* Принципы стилиобразования в рок-музыке (на материале зарубежного хард- и арт-рока 60–70-х годов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999.
9. *Козлов А.* Рок: истоки и развитие. М.: Мега-Сервис, 1998.
10. *Порфирьева А.* Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера: Сб. статей. Л.: ЛГИТМиК, 1985.
11. *Хангельдиева И.Г.* Музыка в синтетических видах искусства. М., 1987.
12. *Ткаченко В.* Новая разновидность оперного жанра // Теоретические проблемы советской музыки: Сб. науч. трудов. М.: МГДОЛК, 1988.
13. *Ткаченко В.* Об одном аспекте рок-эстетики // Традиционное и новое в музыке XX века: Материалы Междунар. науч. конф. Кишинёв: НАМ, 1997.
14. *Ткаченко В.* К проблеме бинарности рок-культуры // Музыка была в прошлом и настоящем: Сб. статей. Ростов н/Д: РГК, 1996.

Жанр оперы-триллера в творчестве А. Шнитке

Г.В. Заднепровская

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы жанровой природы опер А.Г. Шнитке, воздействия кинематографа на мышление и творческий метод композитора, ярко проявившегося и в двух его операх «Джезуальдо» и «Жизнь с идиотом». Результатом анализа опер Шнитке, а также оперы Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода» стало введение в научный обиход нового жанрового понятия — опера-триллер, — имеющего ряд отличительных признаков.

Ключевые слова: современная отечественная опера, опера-триллер, Шнитке, Барток.

G. Zadneprovskaya

Lomonosov Moscow State University

Opera-thriller genre in A. Schnittke's creativity

Abstract. This article is about two themes: the problems of the genre Schnittke's operas and the cinema's influence on the composer, his method and style. These problems are actual in two Schnittke's operas: «Gesualdo» and «The life with idiot». The result of these analyses of two Schnittke's operas and also Bela Bartok's opera «Bluebeard Castle» is the creating in musical science of new thing- opera-thriller, which has the road of the differences.

Key words: the modern russian opera, opera-thriller, Schnittke, Bartok.

Мир двух из трех последних опер А.Г. Шнитке («Джезуальдо» и «Жизнь с идиотом») диаметрально противоположен: время и место действия, социальный статус героев, любовные треугольники, словом, все, что может составить интригу оперного сюжета. Однако есть одно качество (помимо некоторой общности музыкального стиля этого позднего периода творчества Шнитке), объединяющее сочинения, — это воз-

действие кинематографа. Многочисленные музыковедческие исследования, посвященные творчеству композитора, демонстрируют различные научные подходы; среди них важным представляется междисциплинарный, выявляющий параллели с языком и приемами киноискусства.

Безусловно, импульсом к дальнейшим размышлениям в этом направлении послужила оригинальная мысль Т.В. Франтовой о воздействии кинематографического опыта Шнитке на его полифоническое мышление. По мнению исследователя, «...особая кинематографическая “суммированность” (как назвал это композитор) обернулась возможностями нового контрапункта в музыке» [7, 61]. Эту идею продолжает Е.Н. Хананова, масштабный диссертационный труд которой «Поэтика оперы Альфреда Шнитке “Джезуальдо”»: лабиринты смыслов» [9] дает исчерпывающее представление об опере. Автор пишет о том, что полифонический и кинематографический принципы — «это самые приметные и перспективные качества, с позиций которых можно рассмотреть механизм реализации моделей, претворенных в опере, — языка Джезуальдо, адаптированного Шнитке» [8, 238].

Анализ музыкального текста и либретто опер «Джезуальдо» и «Жизнь с идиотом» привели меня в 2006 году к мысли о признаках жанра триллера в двух этих операх Шнитке.

Что же такое *триллер*? В киноискусстве определения жанров всегда были достаточно приблизительными, при этом базировались они на различных принципах. Это могли быть тематические различия, основанные на *объекте* изображения, в других случаях классификацию диктовал сам характер *трактовки* изображения. Особенно очевидна эта разница на раннем этапе развития киноискусства. Так, в каталоге американской фирмы «Байограф» за 1902 год значились: «Комические виды; Виды спортивных состязаний и времяпрепровождения; Военные виды; Железнодорожные виды; Сценические виды; Виды известных персонажей; Разнообразные виды; Трюковые картины; Морские виды; Изображения детей; Виды пожаров и полицейских патрулей; Виды Панамериканской выставки; Водевильные виды; Изображения парадов». Как видно из перечисления, на первом месте здесь «*документальность*» съемок, и потому важен объект, о трактовке изображаемого речь, в сущности, не идет. В 1905 году каталог «Оптической компании» Кляйна предлагает следующие категории отснятого: 1. Сочиненное: а) историческое; б) драматическое; в) повествовательное. 2. Комическое. 3. Таинственное.

4. Сценическое. 5. Известные личности» [1, 5]. Здесь уже доминирует *характер снятого и производимый им эффект*.

Со временем объект изображения и эмоции, пробуждаемые у зрителя, ассимилируются в киножанре: объединяются материал и трактовка, равно как и психологический механизм его воздействия на воспринимающее сознание. В результате жанровые границы в кино становятся подвижными: одни и те же характеристики могут переходить из одного жанра в другой, сами жанры по мере развития киноискусства эволюционируют и трансформируются. Специфические признаки триллера при этом легко узнаваемы в различных жанровых наклонениях кино.

Триллер (от англ. *thrill* — прохватывать, волновать) — жанр киноискусства, в котором интрига и высокая степень напряжения держатся за счет создаваемого у зрителя сверхбостренного ожидания, беспокойства и ужасающего страха перед неопределенностью. При этом внезапный взрыв эмоций и тревожность, характерные для сюжета триллера, далеко не всегда создаются с помощью изображения маньяков, монстров или природных и техногенных катаклизмов.

В процессе развития в жанре кинотриллера появились различные его интерпретации, образовавшие своего рода «поджанры»: психологический (маниакальная идея, интеллектуальные игры, преследование), политический (покушение на государственных деятелей, политический заговор), параноидальный (отчуждение от окружающей реальности под воздействием обстоятельств и погружение в мир кошмара), мистический (необъяснимое, сверхъестественное, паранормальное, невидимое), приключенческий (попадание в различные сложные ситуации, требующие от героев особой сообразительности), криминальный (похищение, выкуп заложников, месть), детективный (расследование и загадки) и др.

Дефиниция жанра триллера становится крайне ясной и определенной в сравнении с детективом (сравнивать эти жанры позволяет криминальная линия сюжета — совершение преступления).

В детективе (от лат. *Detego* — раскрываю, разоблачаю) акцент делается на самом раскрытии преступления. В триллере же важен не момент нахождения преступника (иногда этот преступник известен с самого начала, как, например, в кинокартине Дж. Демми «Молчание ягнят», 1991), существенно в нем переживание самого преступления или процесса его раскрытия. «Триллер, — пишет В.И. Михалкович, — противопо-

ставляется стремлению к финальной разгадке, ради которой приносятся в жертву и психология и обстоятельное изображение человеческого действия (может быть, полемически), именно сопереживания самому действию» [4, 191]. Этот прием в кино называется *саспенс* (от англ. *suspens* — подвешивать; лат. *suspendere*). Он эквивалентен литературоведческому термину *ретардация*, означающему события, которые мешают расследованию, тормозят его. Сопереживая действию, зритель должен все время находиться как бы в «подвешенном состоянии», эмоциональному же любопытству по отношению к разгадке тайны детектива в триллере противопоставляется тревожное ожидание того, чем разрешится очередной шаг персонажа. Саспенс завладевает вниманием в момент восприятия и провоцирует на ожидание следующего события. «Таким образом, — пишет А.Н. Дорошевич, — если в единстве причины и следствия детектив ищет причину, то триллер, исходя из неважно какой причины <...> концентрирует внимание на ожидаемом и предвкусываемом следствии» [1, 13].

Так, в фильмах основоположника жанра триллера Альфреда Хичкока, чисто формально построенных как детектив, раскрытие конечной тайны мало что добавляет к восприятию произведения в его целостности. Стремление раскрыть некую загадку является лишь начальным импульсом к целой серии ситуаций, большинство из которых строится на принципе *саспенс*, тревожного ожидания того, что произойдет дальше.

Один из ранних примеров оперы, в которой так же, как и в операх Шнитке, прослеживаются как влияние кинематографа, так и черты триллера, — «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока. С этой точки зрения представляется интересным сравнение оперы «Джезуальдо» Шнитке и сочинения Бартока.

Говоря на языке киноискусства, признаки триллера присутствуют у Бартока как в *объекте изображения*, его *трактовке*, так и в *воздействии* на слушателя и зрителя. Сам сюжет фактически представляет рассказ о человеке, одержимом маниакальной страстью «коллекционирования» жен¹. В либретто оперы, созданном драматургом и теоретиком кино Б. Балажем, факт убийства жен герцогом Синяя Борода остается «за

¹ Здесь вспоминается гениальный роман Дж. Фаулза «Коллекционер». Едва спрятав тело находившейся в его власти и убитой им девушки (подобно бабочке, коллекцию которых он собирал с детства), герой романа уже замысливает новое преступление, намечает новую жертву. Таким образом, с маниакальной настойчивостью он многократно повторяет свою историю.

кадром», впрочем, как и факт скорого появления новой жертвы, да и появится ли она, нам неизвестно. Однако в названии драмы М. Метерлинка, написанной на тот же сюжет, уже есть намек на маниакальное постоянство героя: «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление». Что же иное, как не повторяемость действий, означают слова «тщетное избавление»? В самом действии оперы много необъяснимого и загадочного, что позволяет, по-видимому, утверждать, что фабула и сюжет «Синей Бороды» вполне соответствуют условиям мистического триллера.

Что касается «Джезуальдо» Шнитке, то в развертывании сюжета этой оперы, по моему мнению, мотивы психологического (навязчивая идея) и криминального (одержимость местью) триллера смешиваются с признаками экзистенциальной драмы. По определению Е. Н. Ханнановой, «Сюжет носит экзистенциальный характер, связанный с потоком переживаний отрицательных эмоций: страха, тревоги, озабоченности, сознания приближающегося конца бытия» [8, 235]. Главное, что отличает в данной характеристике экзистенциальную драму от триллера, — «сознание приближающегося конца бытия». В триллере такое осознание, безусловно, отсутствует: у жертвы оно поглощено бесконечным страхом быть убитой, либо, напротив, абсолютным неведением своей судьбы до последней минуты. У маньяка — воплощением какой-либо значимой для него идеи (например, отождествлением себя с верховным судьей, борьбой за нравственную чистоту, наказанием других за грехи мира и т. д.). Однако Ханнанова указывает на такие эмоции, определяющие атмосферу оперы, как страх, тревога, озабоченность, т. е. *suspense* на языке триллера.

Обе оперы малосюжетны, малособытийны, что, в общем-то, довольно типично для триллера. Ведь, несмотря на число криминальных событий, в действиях главного героя триллера — преступника — обычно прослеживается единая линия, почерк, «остинантность». При этом само развертывание действия в операх также происходит в соответствии с приемами, применяемыми в триллере, по законам жанра: оно либо строится по принципу чередования всплесков и спадов напряжения, либо отличается стремительной «гонкой событий». Так, в «Джезуальдо» сюжет разворачивается с невероятной стремительностью: «...поспешная свадьба, начало отчуждения супругов, страстная любовь за чертой брака, радость творчества композитора, огласка измены супруги, крушение счастья мужа, планы мести, чудовищное убийство обоих лю-

бовников и ни в чем не повинного ребенка (слушатель не успевает перевести дух при переходе от одной сцены к другой)», — констатирует В.Н. Холопова [10, 226].

Другой тип композиции в опере Бартока. В замке, куда попадает похищенная герцогом у родных Юдит, перед ней семь черных дверей, за каждой из которых — тайна Синей Бороды. Первая — комната пыток, вторая — оружейная, третья — сокровищница, четвертая — сад цветов, пятая — просторы Синей Бороды, шестая — Озеро Слез, седьмая — место заточения трех прежних жен Синей Бороды. По мере развития событий Юдит всё больше охватывает настойчивое стремление открыть двери, чтобы узнать тайны герцога (в своем роде маниакальная идея). За нее Юдит и поплатилась своей жизнью: вместе с остальными женами, она, увенчанная короной, мантией и драгоценными украшениями, отправляется за седьмую дверь — в вечную темноту. На этом пути к смерти есть отступления, которые выполняют функцию *suspense*, — три двери обещают Юдит надежду на спасение: сокровищница, сад цветов, просторы Синей Бороды. Но и здесь возникают параллели с триллером: на всем, что видит Юдит, — капли крови. Даже белые цветы, высотой в человеческий рост, покрыты алыми каплями. От этого чувства страха и ожидания только обостряются, усиливает их и владеющая главной героиней жажда света, в конечном счете приведшая Юдит к мраку.

В «Джезуальдо» есть сцена, напоминающая в миниатюре развитие событий в опере Бартока. На этот факт указывает В.Н. Холопова. Говоря об излюбленных смысловых ассоциациях Шнитке, она сравнивает «взрыв ослепительного света при осмотре мрачных залов в опере “Замок герцога Синяя Борода”» с эпизодом, в котором «Карло ведет супругу по затененным покоем, и Мария пугается яркого света открытого окна» [10, 225]. В статье Л.С. Дьячковой подробно анализируется прием инверсий, применяемый Шнитке в области сюжета [2, 70]. Продолжая этот ряд, можно говорить об инверсии в отношении света: если Юдит одержима жаждой света, то у Марии, в противоположность героине оперы Бартока, яркий свет вызывает отчаянный испуг.

До сих пор рассматривался *объект изображения*, но есть также его *трактовка*, соответствующая законам триллера. В операх царит атмосфера ужасного, дух тревоги. И в «Джезуальдо», и в «Синей Бороде» есть естественное и, тем самым, пугающее соединение ужасного и прекрасного, которое наращает чувство беспокойства. Ощущение ужаса в операх воз-

никает и от постоянного повторения одной и той же ситуации (тройное убийство у Шнитке, раскрытие дверей у Бартока).

Как пишет А.Г. Солодовникова: «Главное внимание Бартока сосредоточено на субъективном аспекте событий, на воссоздании своеобразной сумеречной атмосферы действия. ...С самого начала оперы без видимых причин возникает безотчетное чувство тревоги за судьбу Юдит» [6, 64—65]. Такое же необъяснимое чувство тревоги ощущается и в опере Шнитке. Одна из причин этого — применение приемов выразительности, нацеленных на создание тревожного неразрешимого ожидания. Главный персонаж опер — страх. Такую идею высказывает Солодовникова в отношении оперы «Замок герцога Синяя Борода». Как мне представляется, ее можно проецировать и на «Джезуальдо».

«Без преувеличения можно сказать, что страх замка — главный “персонаж” оперы, — пишет Солодовникова. — Эмоция страха становится ее эмблемой, имеющей свое оформление в оркестровке, гармонии, мелодике. У замка — две музыкальные характеристики. Одна из них — основной *лейт-мотив замка* — аскетичная пентатонная мелодия, другая, так называемая *тема страха замка* — в противоположность первой — хроматическая, с острым синкопированным ритмом. Страх замка — это страх перед *жутким*. Именно потому, что оно незнакомо и непривычно, жуткое вызывает испуг, страх или ужас². В замке многое может вселить ужас: он возникает из тишины, одиночества, темноты, когда оживают неодушевленные вещи — стены, камни, цветы; даже жены герцога — ведь Юдит считала их умершими» [6, 74—75].

В «Джезуальдо» средствами создания атмосферы всепоглощающего ужаса становятся, по мысли Л.С. Дьячковой, «ориентация на эмоционально-речевые прообразы, практическое отсутствие кантилены» (именно это обусловило «экспрессивность мелодического стиля — интонационные обороты содержат скачки на октаву, две октавы, ноны, септимы, тритоны, имитирующие импульсивную, взволнованную речь») [2, 70], тритон как символ страха в сцене подготовки убийства, нисходящие уменьшенные септимы (символ смерти) в песенном ариозо Свевы о скоротечности жизни, фигуры повторения, тотальная остинатность. Исследователь пишет об универсальной амбивалентности тритона (*Gloria*, 1к. 1 сц.; клятвы

² Замечу, что изображение таинственного и жуткого замка — один из излюбленных мотивов мистического триллера.

верности Марии и Карло в Палаццо, 1к. 4 сц.; диалоги Марии и Карло, 1 к., 4 сц.; предсмертная любовная сцена Фабрицио и Марии, 5 к.; сцена подготовки убийства, 5 к. 4 сц.). Но если у Бартока саспенс рассредоточен почти равномерно на всем протяжении действия (диалоги Синей Бороды и Юдит, его уговоры и ее сопротивление, островки прекрасного до обнаружения в них следов преступления, постепенное движение к раскрытию тайны)³, с небольшими отступлениями и усилением к финалу, то в «Джезуальдо» такое длящееся состояние нарастающей тревоги сосредоточено на протяжении последних трех картин (с конца пятой по седьмую).

Е.Н. Ханнанова пишет о чисто кинематографических приемах его создания, таких как эффект наложения кадров, стоп-кадра, монтажа и др., оказывающих важное влияние на композицию оперы и пространственно-временную организацию материала. «Игра со временем заключается в изменениях темпоритма. Отсюда динамичность действия, вплоть до наплывов, с одной стороны, и длящихся состояний, например, нарастающей тревоги на протяжении более чем двух картин (конец пятой, вся шестая и седьмая картины) при совершении злодеяний, с другой... Три убийства и безумие главного героя создают длительное состояние на грани невозможного для психики напряжения» [8, 242].

Иной, но не менее экспрессивной и вызывающей ощущение нарастающей тревоги и ужаса, предстает опера «Жизнь с идиотом», в основе либретто которой — эпатазирующий рассказ В. Ерофеева. Шнитке писал о нем: «Рассказ Ерофеева кажется «идеальным и абсолютно готовым для либретто» [3, 162]. И если «Джезуальдо» вызывает ассоциации с оперой Бартока, то в отношении «Жизни с идиотом» сам Шнитке указывает на «Лулу» А. Берга как восхищающий его музыкально-драматургический образец: «Мне кажется, должна быть музыка, не дающая ни секунды покоя. Как музыка “Лулу” — идеально то, чего бы мне хотелось. Потрясает одна особенность: сценический, событийный уровень падает. Из средней среды он вдруг “обваливается”, и третий акт вообще происходит на помойке, с проституткой и черт знает с чем. Но музыкальный уровень — вырастает. Третий акт — черт знает какие события — и божественная музыка» [3, 162]. Насыщенная сценами убийств «Лулу» завершается фина-

³ Характерно выстраивание последовательности тайн: от более страшных (самая ужасная комната пыток), через прекрасное (сады и просторы Синей Бороды), к леденящему мистическому финалу.

лом, достойным триллера. Как известно, убийство (и с ним топос смерти) — один из неперенных атрибутов западноевропейской оперы XIX века (примеры хрестоматийны). В основе одного из архетипических сюжетов — любовный треугольник, в центре которого роковая женщина, гибнущая или влекущая к гибели других героев. Однако в XX веке единичные (происходящие, как правило, в финале) случаи смерти сменяются массовыми. Так, у Берга череда смертей, связанная с роковой Лулу, венчается ее убийством: виновница всех предыдущих смертей гибнет от руки маньяка — Джека-Потрошителя, героя многих кинолент-триллеров.

И сам Шнитке, и исследователи указывают на признаки театра абсурда, заложенные как в либретто, так и в самом музыкальном материале «Жизни с идиотом» [3, 5, 9]. Однако здесь есть и признаки триллера. Анализируя либретто, А. Самохвалова пишет: «Поскольку сюжет оперы разворачивается в рамках писательского быта (главный герой оперы, названный либреттистом “Я”, — писатель), это позволяет осмыслить происходящее как полуфантастический или полубредовый рассказ, сочиненный им самим, сошедшим с ума то ли от навязанного ему образа “идеального” Идиота, то ли от сопровождающей его жизнь маниакальной идеи спасения» [5]. Таким образом, в самом либретто «Жизни с идиотом» заложены черты параноидального триллера, где все герои (исключительно отрицательные) под воздействием ситуации отчуждены от окружающей реальности и погружены в мир кошмара. «Герои Шнитке-Ерофеева, — пишет А. Самохвалова, — на протяжении всей оперы “настаивают” на своем, они одержимы своей идеей и не чувствуют, что перешли границы здравого смысла. Весь художественный мир, вся структура сочинения переворачивается: центром произведения становится *извращенная идея “быть наказанным”* (курсив мой. — Г.З.), которая словно бы выстраивает самостоятельную, иррациональную реальность» [5].

В опере темы насилия, садизма, эротики (балансирующей на грани порнографии), сцены жестоких убийств «вписаны» в рамки условно «бытовой» трагедии. И этот контраст порождает картину ужасающей в своей маниакальной навязчивости фантазмагии, сопровождаемой эффектом саспенса. Напряженную атмосферу всего действия задает начальная реплика-тезис хора: «Жизнь с идиотом полна неожиданностей», раскрываемая в композиции и сценографии сочинения. Так, развитие в двух картинах оперы вполне отвечает кинематографическим приемам триллера: первая отличается стремительной «гон-

кой событий», вторая же включает пики и спады напряжения. Что касается сценографии, то по мысли Шнитке: «Сценическое поведение трех персонажей должно быть таким, как будто им очень тесно на очень большой сцене. При этом нет ничего реального, что эту сцену загромаждает. Есть только нечто психологическое» [3, 162]. Таким образом, в целом в «Жизни с идиотом» ощущается непрерывный, усиливающийся ток напряженного ожидания неотвратимой катастрофы.

В завершение отмечу, что оперы, о которых идет речь, основательно и подробно исследованы. Проблема же, поставленная в данной статье, — это изучение их жанровой природы в ином, достаточно необычном ракурсе. И если воздействие кинематографа на мышление и творческий метод Шнитке бесспорно и подтверждено как высказываниями самого композитора, так и фактом его работы в кино и во многом исследовано, то обнаружение признаков жанра триллера в его операх — попытка вскрыть еще один их, непознанный до настоящего момента, содержательный слой. Замечу также, что годы написания «Джезуальдо» и «Жизни с идиотом» отмечены сгущением мрачного мироощущения Шнитке. И хотя композитор нигде не упоминает о том, что при создании опер руководствовался законами триллера, признаки жанра присутствуют в атмосфере тревожного захватывающего ожидания, именуемого в киноискусстве саспенсом. Изучение опер Шнитке (а также оперы Бартока) позволило ввести в научный обиход новое жанровое понятие — опера-триллер, которую характеризует ряд отличительных признаков, таких как малосюжетность, повторяемость событий, саспенс, особые музыкально-выразительные средства. Эти признаки проявляются на всех уровнях: сюжетном, композиционном, уровне музыкальной драматургии и музыкального языка, что в результате и образует жанровую модель оперы-триллера.

Список литературы

1. *Дорошевич А.Н.* Триллер против детектива / А.Н. Дорошевич [Текст] // Смех, жалость и ужас... (Жанры зарубежного кино): Сб. статей НИИ киноискусства; отв. ред. И.А. Звегинцева. М.: НИИ киноискусства, 1994. С. 5—20.

2. *Дьячкова Л.С.* Опера А. Шнитке «Джезуальдо»: параллели и инверсии художественных систем Ренессанса и современности / Л.С. Дьячкова [Текст] // Шнитке посвящается...

Вып. 5 / ред.-сост. А.В. Богданова, Е.Б. Долинская. М.: Композитор, 2006. С. 56—78.

3. *Ивашкин А.* Диалоги с Шнитке / А. Ивашкин [Текст]. М.: РИК «Культура», 2005. С. 162.

4. *Михалкович В.И.* Что такое триллер / В.И. Михалкович [Текст] // Мифы и реальность: Зарубежное кино сегодня: Сб. статей. Вып. 5 / сост. Г.А. Капралов и М.С. Шатерникова. М.: Искусство, 1976. С. 187—214.

5. *Самохвалова А.А.* Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <<http://cheloveknauka.com/fenomen-teatra-absurda-na-muzykalnoy-stsene-opera-a-shnitke-zhizn-s-idiotom>> (дата обращения: 18.12.2015).

6. *Солодовникова А.Г.* Опера Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода»: между мистерией и экспрессионистской драмой / А.Г. Солодовникова [Текст] // Венгерское искусство и литература XX века / отв. ред. и сост. И. Светлов, В. Середа. СПб., 2005. С. 62—87.

7. *Франтова Т.В.* Полифония Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т.В. Франтова [Текст]. Ростов н/Д: СКНЦ ВШ АПСН, 2004. — 403 с.

8. *Ханнанова Е.Н.* «Карло Джезуальдо» и Альфред Шнитке / Е.Н. Ханнанова [Текст] // Шнитке посвящается... Вып. 5 / ред.-сост. А.В. Богданова, Е.Б. Долинская. М.: Композитор, 2006. С. 234—243.

9. *Ханнанова Е.Н.* Поэтика оперы Альфреда Шнитке «Джезуальдо»: лабиринты смыслов / Е.Н. Ханнанова [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. — 218 с.

10. *Холопова В.Н.* Композитор Альфред Шнитке / В.Н. Холопова [Текст]. Челябинск: Аркаим, 2003. — 248 с.

Способы взаимодействия музыкальных жанров

Л.Н. Борисова

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье на примере анализа произведений русских композиторов исследуются различные типы жанровых соотношений, предлагается терминология для их обозначения.

Ключевые слова: жанр музыкальный, взаимодействие, терминология, русская классическая опера, русская лирическая кантата.

Lyudmila Borisova

Lomonosov Moscow State University

Interactions of musical genres

Abstract. Article based on the analysis of works by Russian composers explores different types of genre ratios proposed terminology to designate them.

Key words: Genre music, interaction, terminology, Russian classical opera, Russian lyric Cantata.

Подобно живому организму, жанр рождается, проходит путь начального формирования, достигает вершины своей эволюции и уходит, трансформируясь в новые формы, явно или неявно связанные с предшественниками. Важнейшую роль в этом перманентном процессе играет взаимное влияние, взаимообогащение жанров. Без большого преувеличения можно сказать: «чистых» жанров нет. Ведь даже в период зарождения жанр несет на себе следы влияний своих «прародителей» — тех, чье развитие подготовило появление новых жанровых форм. Здесь необходимо добавить: в этом сложном процессе участвуют не только собственно музыкальные жанры, но и жанры смежных видов искусства. Так, романтическая музыкальная баллада обязана своим рождением литературной балладе, получившей распространение в странах Европы с XIV столетия; так опера возникла на перекрестии светских и духовных музыкальных и театральных жанров; так на появле-

ние симфонии оказали влияние процессы, происходящие, в том числе, в области литературы и философии.

В развитии музыкальных жанров взаимодействие становится естественным способом их существования, одним из факторов, обеспечивающих их «живую жизнь». Пути и способы этих взаимодействий сложны и многообразны. И потому возникает уверенность в том, что эта сторона музыкального творчества еще нуждается в изучении, а соответствующая область музыкальной науки — в развитии. Перекрестные влияния осуществляются как внутри однородных жанровых «сообществ» (например, песня и романс; симфония и симфоническая поэма), так и между жанрами противоположных групп. В последнем случае взаимодействие более наглядно, его следствия выражены ярче. Так, отмечается связь симфонии и оперы у Моцарта, песни и симфонии — у Шуберта и т. д. Однако конкретным механизмам такого взаимодействия уделяется еще мало внимания. Достаточно сказать, что еще даже не выработан профессиональный категориальный аппарат для описания этих процессов. А ведь их проявления индивидуальны, сложны, результаты не всегда равно очевидны и безошибочно атрибутированы. Так, исторически первым ярким примером смешения жанров стала Девятая симфония Бетховена с ее хоровым финалом на текст оды Шиллера «К радости». Однако представляется не вполне верным говорить об ораториальном характере этого финала лишь потому, что в нем использован хор и солисты. Конечно, в содержании Оды яснее выражена поэтика **кантаты** со свойственным ей гимническим началом. В целом же введение этой части в силу многих специальных причин не только не нарушило жанровую структуру этого величайшего произведения, но и многократно усилило ее симфоническую основу. Более того, позволительно, мне кажется, экстраполировать значение последней части Девятой на всё симфоническое творчество Бетховена, воспринимая ее как финал единого гигантского девятичастного симфонического цикла. Подтверждение такой трактовки можно найти даже в характере симфоний, воспроизводящем последовательность частей симфонического цикла: преобладание героики в первых пяти, пасторальность Шестой, жанровое начало Седьмой и, наконец, грандиозный финал Девятой.

Вот другой пример «из жизни симфонического жанра». Два великих композитора — Шуберт и Малер — объединили полярные по своим поэтике, назначению, способу исполнения, условиям восприятия жанры: симфонию и песню.

Часто, справедливо считая Шуберта создателем «песенной» симфонии, Малера причисляют к его последователям наряду с Шуманом, Брамсом, Брукнером. Но более внимательное и пристальное наблюдение за характером использования песенного материала и его объединения с принципами поэтики симфонического жанра позволяют утверждать: пути названных композиторов были во многом противоположны! Так, Шуберт построил форму симфонии на **тематизме песенного характера**. Соответственно, были изменены ставшие привычными параметры сонатной формы (тип контраста, его размещение, способы развития тем). В результате возник новый тип симфонизма, названный «песенным». Малер же, напротив, применил беспрецедентный прием **симфонизации песни**, непосредственно используя подлинные образцы из сборника «Волшебный рог мальчика» в своих симфониях (№ 2, 3, 4). Закономерным продолжением этого опыта в области жанра стала «Песнь о земле» — «симфония в песнях», по выражению самого автора.

Вернусь к проблеме терминологии. В процессе наблюдений за различными способами жанровых взаимодействий показалось уместным и возможным использование терминов из смежных областей искусствознания:

- жанровое цитирование;
- жанровая переменность;
- жанровый контрапункт;
- жанровая субсистема;
- жанровая инверсия;
- генетическая инверсия;
- жанровая модуляция.

Объяснить эти термины проще всего на конкретных примерах.

Наиболее наглядно проявляется в музыке **жанровое цитирование**. Оно применяется как одно из средств музыкальной выразительности и не оказывает существенного трансформирующего воздействия на основной жанр. В качестве цитаты часто используется жанр, относящийся к категории «первичных». В оперной практике это может быть песня, романс и подобные им жанры. Цитируя их, композитор дает точный «адрес» происходящих событий, указывая намеренно, а подчас и невольно время и место. Начальная массовая сцена «Руслана» воспроизводит обряд языческой древности. Но вот вступает Людмила (каватина и рондо) и обнаруживает знакомство с шедеврами оперной музыки первой половины

XIX века, во всяком случае, с творчеством Россини. А в арии 4 действия («Ах ты, доля, долюшка») угадывается близкое родство с романсовым творчеством самого Глинки и его современников и соотечественников.

Цитируемый жанр — одно из сильнейших средств в создании характера персонажа или обстановки действия. Песенка Герцога из «Риголетто» Верди, песня Любаши из «Царской невесты», романс Полины из «Пиковой дамы» — это все лаконичные, но чрезвычайно яркие штрихи в создании образа, их невозможно заменить никакими другими средствами. Однако, как уже сказано, они не оказывают влияния на основной жанр, не смешиваются с ним.

Переменность заметнее всего проявляется в жанрах, предполагающих относительно свободную форму. Такова, например, кантата, которая может быть сольной и хоровой, духовной и светской, сюжетной и бессюжетной. В «Свитезянке» Римского-Корсакова хоровые эпизоды (кантатные, так как хор в них не действующее лицо, а рассказчик и комментатор действия) чередуются с сольными, написанными по законам оперного жанра. Таковы ариозо главного героя Ловчего, речитатив и сцена Свитезянки, ария Русалки и дуэт Русалки и Ловчего. В результате «оперные» части образуют в кантате своего рода жанровую **субсистему**, взаимодействующую с основной, кантатной на правах жанровой переменности. Активизация жанрового взаимодействия становится едва ли не основным средством в достижении кульминации кантаты. В центральном эпизоде хоровые разделы вводятся непосредственно в ариозо и дуэт оперных героев. Так достигается новый этап жанровых соотношений — не сопоставление на гранях относительно замкнутой формы, но взаимодействие внутри одной структуры. Это приводит в ряде случаев к совместному звучанию различных жанровых пластов, к их **контрапункту**, что создает эффект «стреттности» и оказывает значительное динамизирующее влияние как на развертывание музыкальной формы, так и на развитие сюжетного действия.

Новый тип взаимодействия жанров найдем в другой кантате Римского-Корсакова — «Из Гомера». Задуманная в качестве вступления к опере «Навзикая», она осталась единственным осуществленным свидетельством этого замысла и нашла место, в силу многих причин, в ряду сочинений кантатного жанра («прелюдия — кантата», по определению композитора). В кантате два раздела, контрастирующих между собой по характеру, содержанию, способу исполнения. В первой части

(картина морской бури) использованы только оркестровые средства, во второй (ясное, спокойное утро) подключаются голоса. Налицо, казалось бы, последовательное объединение жанров — симфонического в первой части и оперного во второй. Однако в первой части — налицо яркие признаки театральности. Интонационная и тембровая рельефность тематизма, его яркая образная насыщенность — все это заставляет говорить об использовании специфической для оперного жанра техники лейтмотивов. Последовательно сменяя друг друга, появляются:

- тема Ветра;
- тема Моря;
- тема Посейдона;
- тема Левкотей.

Подобно маскам — персонажам древнегреческой трагедии, они выходят, чтобы произнести свой «монолог» и покинуть пространство сцены.

Во второй части кантаты на «сцену» выходит новый рассказчик — терцет солирующих голосов (сопрано, меццо-сопрано, контральто) и женский хор. Однако они вовсе не являются голосами действующих лиц, да и действия в этой части кантаты, строго говоря, никакого не происходит. Событийная сторона отсутствует, и на первый план выступает картинность. Следовательно, введение голосов в партитуру второго раздела вызвано, прежде всего, стремлением использовать новые тембры, новые вокальные краски как дополнительное колористическое средство в симфоническом в своей основе полотне. Так возникает программная симфоническая картина («корсаковский» жанр!), где женские голоса использованы как дополнительная оркестровая группа и ее солисты. Более детальный анализ тематизма кантаты и способов его развития продемонстрирует ее специфическую особенность: первая, оркестровая часть предельно сценична, во второй налицо ведущие признаки симфонических принципов развития и формообразования. Первая часть имеет развернутую программу, развитый сюжет с целым рядом действующих лиц и драматических ситуаций. Влияние оперного, сценического жанра очевидно, несмотря на то что все это «рассказано» и «показано» исключительно оркестровыми средствами.

Значительно меньше сценичность проявлена во втором, вокально-хоровом разделе. О его принадлежности к роду картинного симфонизма говорилось. В целом же краткий по необходимости анализ продемонстрировал тот тип жанровых

соотношений, который уместно, как кажется, назвать **жанровой инверсией**.

Родственное этому соотношение найдем в кантате Рахманинова «Весна».

Об этом сочинении сравнительно недавно автором была опубликована статья в рамках серии очерков о проблемах музыкального жанра. Здесь же напомним: уникальное качество кантаты заключается в **генетической инверсии** тематизма. Тема инструментального происхождения разрабатывается исключительно у хора, а мотив, генезис которого связан с древнерусскими песнопениями, — в партии оркестра. Так рождается специфический оркестрово-хоровой склад, так обеспечивается подлинный синтез жанров — симфонического и кантатно-ораториального.

Жанровая модуляция — явление не частое, но заметное. Термин говорит о том, что произведение, начавшееся в одном жанре, заканчивается в другом. Какие трансформации должны произойти? Состав исполнителей? Выше была упомянута Девятая симфония Бетховена, в финале которой обновление состава и введение текста не только не привели к жанровой модуляции, но, напротив, укрепили параметры симфонического жанра. «Прощальная» симфония Гайдна тоже не перестала быть симфонией от того, что в конце ее остаются лишь два музыканта. Существенней изменения в области **поэтики** музыкального жанра, т. е. в комплексе свойственных ему выразительных средств, среди которых не последнюю роль играют тип содержания, а также отношение к трактовке художественного пространства и времени. Примером жанровой модуляции может служить опера Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». В этом произведении, ставшем в историческом и художественном отношении итогом развития русской классической оперы, объединились признаки ее различных жанровых разновидностей, сконцентрировались многие достижения в области формы. По видовой, жанровой сложности «Китеж» не имеет аналогов. Начинаясь как лирико-философское произведение, она продолжается как историческая драма. А со второй половины отчетливо проявляется и постепенно становится все более значительной легендарно-фантастическая основа. Масштабность и глубина концепции послужили необходимым основанием для внедрения в жанровую структуру оперы признаков иных — симфонического, кантатного, ораториального — жанров. Поэтика кантаты проявляется, в частности, в гимнической окрашенности неко-

торых ключевых для содержания оперы фрагментов («Похвала пустыне»), а также в заметном преобладании рассказа о событиях перед показом (рассказ Февронии о себе при встрече с княжичем Всеволодом; притча Гусляра с предсказанием судьбы Китежа во втором действии; рассказ, предваряющий событие, — хор «Ой, беда идет, люди» из второго действия; рассказ о чудесном граде в письме Февронии к Гришеньке из четвертого действия). Другой своеобразной формой отражения событий стали симфонические или вокально-симфонические эпизоды — картины, такие как сцена преобразования Китежа, «Сеча при Керженце», сцена преобразования леса и др. Здесь роль рассказчика передается оркестру. Значение указанных фрагментов возрастает во второй половине оперы, с укреплением ее легендарной линии, и окончательно закрепляется в качестве жанровой основы в ее завершении.

С позиции жанрового анализа значимой представляется сцена преобразования Китежа. Именно в этом фрагменте начинается постепенная жанровая модуляция — от оперы к оратории и кантате. Сцена выделена в драматургии оперы методом контрастного сопоставления. Помещенная между динамичным хором «Поднималась со полуночи» и не менее действенным симфоническим антрактом «Сеча при Керженце», она предельно статична. Кажется, здесь впервые ощутимо то состояние, о котором позже устами чудесной птицы сказано: «Время кончилось!» Трансформация художественного времени, его замедленность, остановка — все это черты, свойственные скорее кантатному жанру, чем оперному. Жанровая двойственность проявлена и в формальных составляющих сцены. Так, хоровые партии, начинаясь с оперного речитатива («Что ж стоим мы, сестры»), завершаются интонациями, стилизующими молитвенные песнопения («Ангелы Господни...»). Аналогичные по смыслу преобразования происходят в партиях героев оперы (Князь Юрий, Федор Поярок, Отрок). А.И. Кандинский об этом пишет: «...фигуры действующих лиц почти полностью сливаются с “общим планом” изображения народа, сольные партии трактуются как “голоса из хора”» [1]. Процесс деперсонализации способствует постепенному выявлению признаков кантатного жанра. Особую роль в сцене преобразования играет оркестр. Именно здесь сосредоточено главное в музыкальном содержании фрагмента. Здесь развивается ее основное музыкальное «действие». Стихии инструментальности, симфонизма подчиняются, словно растворяясь в ней, и хоровые, и сольные партии — подобно тому, как

постепенно скрываются, окутанные волнами чудесного озера, и народ Китежа, и его герои, и сам город. В вокальных партиях постепенно выявляется и становится все более заметным инструментально-тембровое начало (см., например, реплику Отрока «Возликуйте, люди!», воспроизводящую интонации колокольного перезвона).

В целом же перед нами — пример сложной, подвижной, изменчивой «жизни» жанров, обеспечивающей создание внутреннего живого дыхания в условиях одной из самых, казалось бы, статичных сцен оперы.

В финальной грандиозной сцене в Преображенном Китеже закрепляется процесс перехода жанра в направлении кантатно-ораториального. И этому способствует, прежде всего, тип содержания — по преимуществу гимнический. Соответственно, изменился и тематизм. Ориентированный на старинные (пракантатные) хоровые жанры, он создает новый облик Китежа и его жителей, передавая идею их вечного, вневременного существования.

Внимание к жанровому облику произведения, анализ жанровых соотношений в его структуре — существенная часть музыковедческого анализа. Это способствует верному пониманию его подлинного смысла и значения, помогает определить основу его целостности, внутреннего единства. Недостаточно констатировать находящиеся «на поверхности» приметы объединения жанров. Как правило, они как раз не свидетельствуют о синтезе. Подлинное взаимодействие глубже и сложнее. Оно — в типе и характере тематизма, в особенностях его развития, в проявлении и взаимном влиянии поэтики различных по своей природе жанров. Это взаимодействие многогранно и разнообразно; оно имеет индивидуальный характер в конкретных произведениях, и так же индивидуальны его результаты.

Список литературы

Кандинский А.И. История русской музыки. Т. 2, кн. 2. Вторая половина XIX века: Н.А. Римский-Корсаков: Учеб. для муз. вузов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Музыка, 1984. С. 231.

Жанровая определенность оперы в эпоху постмодернизма

В.П. Спорышев

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. Жанровая определенность оперы может быть выражена через сопоставление ее с литургией, что помогает определить место оперы в социокультурном пространстве, а также обозначить проблемы жанра в условиях современного общества.

Ключевые слова: опера, жанр, литургия.

Victor Sporyshev

Lomonosov Moscow State University

Genre certainty of Opera in the post-modernism era

Abstract. Genre certainty Opera can be expressed by associating it with a Liturgy that helps to determine the place of Opera in socio-cultural space, as well as identify problems as a genre in today's society.

Key words: opera, genre, Liturgy.

Современные постановки классических произведений оперного искусства стали предметом острых дискуссий в среде музыковедов, любителей и знатоков оперы. При этом споры о границах допустимой свободы режиссерской интерпретации оперной классики, как и об оценке конкретных постановок, неизбежно приводят к необходимости решения принципиальных вопросов, касающихся судьбы оперного жанра в условиях современного общества постмодернизма.

Нередко можно слышать тезис о «смерти» оперы как жанра «в смысле той старой социальной ниши, когда достаточно широкие круги людей видели смысл своих художественных интересов в посещении оперного театра» [1], из чего вытекает, что единственное качество, в котором может бытовать сегодня опера, — это «музейность»; иными словами, постулируется

превращение оперы в жанр для редких ценителей аутентичного исполнения.

Действительно ли опера утратила жанровую актуальность в современном обществе постмодернизма? И если да, то чем это можно объяснить?

Опера, как известно, возникла в XVI веке. Тогда, в условиях секуляризации западноевропейского общества позднего Возрождения, причиной возникновения этого нового жанра музыкального искусства послужила «потребность просвещенных кругов общества в “светской” литургии, некоем условном синтетическом действе, предоставляющем человеку возможность для “чистого созерцания”, лишенного религиозной окраски, и в то же время нуждающемся в устойчивых традициях» [1].

Назвав оперу «светской литургией», музыковед отразил важные характеристические особенности жанра с точки зрения условий его бытования в социокультурном поле. Принимая тезис о литургийности как о социокультурной основе оперного жанра, по крайней мере в классический период ее истории, следует раскрыть подробнее, что понимается под литургийностью в данном контексте. Думается, что говорить о литургийности как форме бытования искусства можно тогда, когда есть основания для перенесения в сферу художественного следующих определяющих признаков литургии.

В буквальном переводе с греческого термин «литургия» означает «общее дело». Литургия — это сакральное действо, которое собирает людей вместе в едином, особым образом организованном пространстве, и в этом смысле она способна в социальной жизни выполнять функцию агоры — «места встреч, споров и диалога между индивидуальным и общим, частным и общественным» [2], т. е. создавать эффект публичности.

Однако публика оперного театра — это не «рассеянная толпа», в которой, согласно Г. Тарду, «влияние умов друг на друга стало действием на расстоянии, на расстояниях, все возрастающих» [3]. С другой стороны, это и не та стихийная толпа, в которой, в соответствии с учением Г. Лебона, «сознательная личность исчезает» и в образующейся «коллективной душе» «интеллектуальные способности индивидов и, следовательно, их индивидуальность исчезают; разнородное утопает в однородном, и берут верх бессознательные качества» [4]. Публика оперного театра — это «толпа» организованная, а лучше сказать, собрание, в котором под впечатлением происходящего на сцене действия возникает эффект единодушия; но вместе с тем каждый индивид не только сохраняет все богатство сво-

ей личности, но и, более того, открывает в себе незнакомые доселе мысли и чувства, что происходит благодаря переживанию катарсиса — эффекта драмы, описанного Аристотелем [5]. Суть этого эффекта — освобождение от глубоко спрятанных страхов и потрясений. Термин «катарсис» «происходит от греческого слова “очищение” и означает снятие напряжения, которое должно следовать за мощным взрывом подавленных эмоций, вызванным театральной постановкой (в особенности — трагедией и оперой)» [6].

Таким образом, первый определяющий признак литургии — это «агоральность», свойство, благодаря которому опера способствует преодолению индивидуалистической разобщенности людей, порождая эффекты публичности, соприсутствия и единодушия при сохранении всей полноты индивидуального существования и восприятия происходящего. Если публичность церковной литургии выражается в совместной сопричастности совершаемому сакральному действию, то публика оперного театра — это не просто наблюдатели (зрители, слушатели), но и, в определенном смысле, соучастники, а точнее сказать, сопричастники происходящего на сцене. Ведь, в отличие от искусств, не требующих физического присутствия аудитории (кино, телевидение, живопись и др.), опера в ее феноменологической ипостаси (т. е. не как партитура, а как спектакль) предполагает реципрокную связь с публикой, присутствующей в зале.

Второй существенный признак литургии — это уже вскользь упомянутая сакральность совершаемого действия. Внешним ее проявлением является отделенность в пространстве сцены, на которой разворачивается действие музыкальной драмы. Для архаического сознания характерно наличие непроходимой границы между профанным и сакральным. Например, как отмечает В.В. Прозерский, ремесленников, как носителей сакрального знания, в традиционных обществах обычно размещали *admarginem* — на окраине города, на границах своего и чужого миров, на границе космоса и хаоса [7].

В христианском сознании такой непроходимой границы между сакральным и профанным, церковным и мирским нет: сакральное пространство прорывается в профанное. Выражением такого прорыва выступает, например, крестный ход, когда верующие выходят из храма для освящения внешнего пространства, а также, в более узких границах храмового пространства, — лития (выход священнослужителей из алтаря в притвор). Тем не менее и в рамках христианской парадигмы существуют

определенным образом обозначенные, концентрически расположенные границы пространства храма. Это не только алтарная перегородка, отделяющая внутреннее пространство алтаря как святая святых, но и край амвона, граница между пространством храма и притвором, внешняя граница храма.

Между пространством христианского храма и пространством классического театра существует немало соответствий. В какой мере они являются результатом заимствований церкви у театра, а в какой наоборот — вопрос отдельного исследования. Здесь нам достаточно лишь констатировать наличие этих несомненных соответствий. Так, алтарной перегородке храма в театре соответствует занавес, амвону — сцена, пространству храма — зрительный зал, притвору — фойе. Таким образом, само пространство храма, реализующее в своей структуре принцип сакральности, в своих основных структурных элементах воспроизведено в структуре театрального пространства.

Размещение зрителей в оперном театре также пространственно упорядочено. Надо заметить, что характерное для современной литургии соотношение ролей участников сложилось не сразу. Первоначально, как видно из свидетельств Нового Завета (Деян. 20: 7, 9) и церковных авторов (Поликарпа Смирнского, Иустина Философа и др.), все участники этого действа играли в нем почти одинаково активную роль. Однако «превращение Церкви в государственный институт привело к резкому понижению уровня отдельных ее членов» [8, 21], и уже к концу IV века в Византийской Церкви сформировалось так называемое респонсорное пение, когда один певец пел стихи псалма, а народ лишь подпевал. Этерия сообщает, что на воскресной утрени «один псалом пел кто-либо из пресвитеров, второй — кто-либо из диаконов и третий — кто-либо из клириков» [9, 15].

С первых веков христианства начали накапливаться отличия в совершении литургического действа на Востоке и на Западе. В.А. Алымов, опираясь на свидетельства старинных папирусов, пишет, что «исходным моментом западной трактовки таинства» послужила реформа папы Дамаса и, в частности, «перевод греческого слова “*мистерион*” через “*сакраментум*”, совершенный блаж. Иеронимом. Латинское значение слова “*сакраментум*” (“знак”, “формула”) стало с этого момента смещать в сознании западных христиан смысловой акцент с тайны на внешний знак, словесную формулу. Этот процесс привел к вытеснению из понятия “*сакраментум*” таинственного аспекта, к замене его “священным словом”» [8, 24]. Это был первый шаг к тому, чтобы в центре совершаемого действа оказалось слово,

звучащее со сцены, что и было, по сути, первым шагом на долгом пути превращения мистерии в оперный спектакль.

Сопоставляя различные типы литургии, В.А. Алымов пишет, что если православную литургику уместно сравнить с лесом, то «в Католицизме это — уютный садик, а в Протестантизме — хорошо подстриженный газон» [8, 8]. И думается, не случайно наиболее благодатной почвой для формирования оперы как «светской литургии» послужили не «лес» и не «газон», а именно «уютный садик» католической литургии, в котором, с одной стороны, в достаточной мере сохранилось сакральное начало; с другой стороны, присутствовало оптимальное соотношение форм активного и пассивного участия, наметилась позиция народа, скорее как сопричастующих слушателей, чем соучастников, в качестве прототипа публики оперного театра.

Как известно, опера зародилась на рубеже XVI—XVII вв. в Италии как продукт совместного теоретического и творческого поиска флорентийских интеллектуалов — членов так называемой Флорентийской Камераты, продолжателей гуманистической традиции эпохи Возрождения. Стремясь возродить на сцене античную трагедию, в которой, как они полагали, решающую роль играла музыка, флорентийцы создали новый, синтетический жанр музыкально-драматического искусства, который называли первоначально «*Dramma per musica*» («драма на музыке»).

Образцом для нового жанра члены Флорентийской Камераты избрали античную драму. В своих эстетических манифестах они ссылались на идеи античных писателей о сакральной природе театральной драмы, а также о мистическом воздействии музыки на человека, ее способности породить в нем чувства, обычно ему неизвестные. Тем самым они стремились создать некий духовный противовес церковной сакральности и сознательно конструировали модель светского сакрального действа как альтернативу церковной литургии.

Первое полноценное произведение нового жанра — «Эвридика» композитора Якопо Пери на слова поэта Оттавио Ринуччини — было исполнено 6 октября 1600 года во Флоренции, во дворце Питти (резиденции герцогов Медичи). Эта дата вошла во все учебники истории музыки как день рождения оперы, хотя сам термин «опера» начал использоваться лишь с середины XVII века, после премьеры «Свадьбы Фетиды и Пелея», которую ее автор, венецианец Франческо Кавалли, назвал оперой. К этому времени оперные спектакли уже ставились на театральной сцене.

Таким образом, опера есть плод позднеренессансной культуры, вызревший в среде гуманистически ориентированных интеллектуалов. В момент ее возникновения опера представляла собой культурную альтернативу римско-католической церковной литургии, не подменяя и не копируя ее, но выполняя по сути аналогичные ей социальные функции собрания адептов для соучастия в сакральном действе.

Сакральность литургического действа проявляется и в восприятии его слушателями как важного, серьезного, значительного, соотносимого с высшими ценностями, нагруженного глубоким духовным смыслом. Ведь литургия — это то, что поднимает человека от «земли» и возводит к «небу». «Евхаристия любви предвечно совершается в Троиединстве Божиим, совершается во времени и нами, и будет совершаться во веки веков» [10], — писал архимандрит Киприан Керн. Вот почему парадигмальный тип оперы как «светской литургии» — это, скорее, опера *seria*, чем *buffa*.

Неслучайной представляется наблюдаемая ныне острая реакция на постановочные эксперименты со стороны традиционалистски настроенных адептов оперы, причем обзор рецензий на современные спектакли позволяет отметить интересную закономерность: в Германии, являющейся родиной зингшпиля и протестантизма, зрители и рецензенты гораздо более терпимо относятся к режиссерским новациям и экспериментам на оперной сцене, нежели в католической Италии, что может служить подтверждением внутренней, неявной соотнесенности оперы с литургией. Впрочем, и в странах бывшего СССР, где оперный театр в условиях официального атеизма занимал в духовной жизни общества место, аналогичное месту Церкви, достаточно сильны «охранительные» настроения в среде завсегдатаев оперных театров и оперных критиков.

Иными словами, в тех странах, где больше объективных культурно-исторических предпосылок для проявлений литургийности оперного жанра, восприятие оперного спектакля (при всех прочих равных) является более консервативным, сильнее проявляется приверженность традиционным трактовкам партитуры и либретто.

Итак, второй определяющий признак оперы как «светской литургии» — это сакральность, которая проявляется как в организации внутреннего пространства оперного театра, так и в отношении к музыкальному спектаклю как предмету поклонения, благоговения или как минимум серьезного, уважительного отношения.

В семиотическом аспекте с точки зрения используемой знаковой структуры и соотношения отображающего и отображаемого опера представляет собой синтетический жанр, использующий знаковые системы всех основных родов искусства. К музыке и драматическому действию как основным началам оперного спектакля добавляются искусство художника и хореографа, гримера, осветителя. Все они стремятся к единой цели: облечь высокие мысли и чувства в образную форму, увлечь ими слушателя, зрителя.

Но, как отмечает М.Г. Арановский, «коль скоро жанры тесно связаны со структурой, то можно говорить и о *структурной парадигме*, которая также объединяет тексты и, более того, определяет направление влияний. Важно подчеркнуть, что они не ограничиваются собственно структурой и входят в область того, что можно назвать *семантической типологией*» [11, 62].

В опере, как и в церковной литургии, используются знаки, относящиеся ко всем основным социальным знаковым системам, условно обозначаемым как «музыка», «танец», «изображение», «язык» [12, 39], причем категории «танец» и «изображение» выступают в широком значении: для знаков, относящихся к категории «танец», сферой обозначаемого является поведение людей в его внешне-физическом проявлении; для знаков, относящихся к категории «изображение», — непосредственно окружающий человека предметный мир. В оперном спектакле этому соответствуют декорации и реквизит, костюмы; в литургийном действе — убранство храма, настенные изображения, иконы, одеяния священнослужителей, воскуриваемые благовония и, наконец, собственно Евхаристия как основное содержание литургии.

В отличие от церковной литургии, знаковый ансамбль оперы, на первый взгляд, не содержит знаков вкусовой и обонятельной природы. Но при ближайшем рассмотрении мы обнаруживаем, что и такие знаки используются в оперном театре. Тем-то и отличается полноценный оперный спектакль от фильма-оперы, просматриваемой дома или в кинотеатре.

В противоположность фильму-опере, т. е. опере, лишенной элементов литургийности и превращенной в чистое зрелище, участие в опере как «светской литургии» предполагает наличие особых атрибутов сопричастности, которые присутствуют не только собственно в зрительном зале, но и на всем пространстве театра, от самого порога. Не случайно пословица гласит, что театр начинается с вешалки. Исторически первые оперные спектакли длились в среднем по восемь часов — с ве-

чера до утра. Учитывая тот факт, что первые христиане собирались на свои «агапэ» по ночам, ночное время первых оперных спектаклей — еще один признак, сближающий оперу с церковной литургией. На этих спектаклях зрители возлежали, подобно зрителям античного театра, им подавались легкие кушанья, напитки; помещение, где проходил спектакль, заранее украшалось цветами, окуривалось благовониями. Но и в классический период истории оперного театра его посещение прочно ассоциировалось с особыми нарядами, духами, цветами, конфетами, которые брали с собой в ложу, а также с посещением буфета в антракте. Все это — обязательные проявления того литургического соприкосновения с оперой, без которого оперный спектакль превращается в чистую визуализацию.

Еще одной важнейшей специфической особенностью литургии как знакового ансамбля является то, что в роли отображаемого в ней выступает любовь. Как писал Н.В. Гоголь, «Божественная Литургия есть вечное повторение великого подвига любви, для нас совершившегося» [13]. И в содержании оперных сюжетов доминирует любовь, что составляет сущностную особенность оперного жанра. Так, например, Б.В. Асафьев охарактеризовал оперу М.И. Глинки «Руслан и Людмила» как «славянскую литургию Эросу» [14], в которой «смысл музыкальной трагедии» преломляется «сквозь призму языческой литургии» [15]. Отличие оперы как «светской литургии» от литургии церковной состоит в том, что опера отображает любовь земную, человеческую, а не божественную. Однако земная, человеческая любовь на оперной сцене предстает в своих самых возвышенных аспектах, связанных, в первую очередь, с самопожертвованием. Об этом говорят почти все классические оперные сюжеты. Пожалуй, невозможно вспомнить либретто оперы, в котором любовь не сочеталась бы с самопожертвованием героев.

Итак, определение оперы как «светской литургии» означает комплекс сущностных характеристик, определяющих ее жанровое своеобразие. Опера выполняет социальные функции агоры (собрания, формы социальной коммуникации) и удовлетворения высших духовных потребностей через восприятие сценического действия, а в семиотическом плане представляет выражение отношений любви средствами ансамбля всех основных знаковых систем.

Возникнув в 1600 году как альтернатива церковной литургии, опера на протяжении всей последующей своей истории выполняла вышеуказанные функции. Она служила поводом и ме-

стом собраний и общения для соприкосновения с прекрасным, познания высших истин и глубоких откровений любви. Заняв свою жанровую нишу в культуре Западной Европы позднего Ренессанса, она продолжала оставаться неотъемлемым атрибутом культурной жизни городского образованного слоя, несмотря на то что общие условия социального бытования жанра, а соответственно, и парадигма восприятия произведений оперного жанра изменялись по мере общего развития социальных отношений. В истории европейской оперы преемственность неоднократно прерывалась кризисами, которые были обусловлены приходом новых социальных групп в оперный театр вследствие как общей демократизации социальных отношений, так и возникновения новых национальных оперных школ. Если первоначально опера как жанр сценического искусства была уделом западноевропейской аристократии (главным образом итальянской и французской, а затем австрийской), то после победы буржуазных и демократических революций в ряде стран Западной Европы, по мере развития и роста буржуазной прослойки в городах этих стран опера «переселилась» из аристократического салона в театр, который, в свою очередь, становился все более демократичным, а значит, экономически зависимым от эстетических запросов все более широких слоев общества. Одновременно с этим возникали национальные школы оперного искусства в России, Германии, Чехии, Польше, в других странах Восточной и Центральной Европы.

XIX век стал временем наивысшей жизнеспособности оперной жанровой парадигмы как «светской литургии», оперный театр стал агорой и вместе с тем храмом искусства для тысяч людей в разных европейских странах, включая Россию. Опера оказалась в авангарде искусств, выражающих наиболее актуальные для своего времени идеи, в том числе политические. В Италии само имя Верди стало символом национально-освободительной борьбы. В России безвременно скончавшуюся оперную певицу Анджолину Бозио хоронил весь Петербург, а поэт Н. А. Некрасов даже отобразил ее смерть в стихах.

Перед Первой мировой войной опера вступила в очередной кризис жанра и оказалась на периферии музыкального искусства. В 1931 году А. Онеггер провозгласил «смерть оперы». Е.А. Киндюхина объясняет это тем, что опера к тому моменту утратила свою жанровую модель, а такие произведения, как «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, «Испанский час» М. Равеля «остаются опусами единичными, уникальными и не имеющими последователей» [16].

После окончания Второй мировой войны кризис оперного жанра снизил свою остроту и был отчасти преодолен, однако с началом эпохи постмодерна достиг особой остроты.

Причины сегодняшнего кризиса оперного жанра разнообразны. Во-первых, это продолжающийся естественный процесс обновления аудитории оперного театра. При этом в условиях ускоряющегося общего ритма жизни, разрыва связей между поколениями снижается доля компетентных слушателей оперы, способных преодолевать свойственные жанру барьеры восприятия. Во-вторых, появились конкурирующие виды искусства (в первую очередь, кино и телевидение), способные передавать ценностно актуальную информацию средствами иных, более экономически доступных структурно-жанровых парадигм, к тому же не требующих специальной зрительской и слушательской подготовки. Если на протяжении трех столетий аудитория оперы поступательно расширялась и демократизировалась, то на рубеже XX и XXI веков очевидна обратная тенденция превращения оперы в элитарный жанр.

В-третьих, причиной сегодняшнего кризиса оперного жанра является общее ослабление литургийного начала в нашей жизни вообще в условиях постмодернизма. Люди постмодерна привыкли обходиться без того, чтобы собираться вместе для искреннего и любовного единения с чем-то серьезным, истинным, важным и высоким, и в целом стираются различия между серьезным и легким, реальным и игровым. Как отмечает С. Лэш, в условиях постмодерна «прекращается последовательное разделение культурного и социального. Это связано с частичным исчезновением границ между культурой популярной и культурой высокой, с сопутствующим ростом массовой аудитории последней» [17].

Характерными приметами эпохи стали фрагментация социальной и политической реальности, размывание личностной идентичности, утрата индивидуального «Я», быстрое чередование социальных ролей, и все это — на фоне гипертрофированной репрезентативности информационных систем, приведенных, по сути, к «нулевой степени письма» (по Р. Барту) — сугубо денотативному письму, лишенному каких-либо коннотативных смысловых содержаний, «стерильность» информации, требующая для своего восприятия стерильного же, «усредненного до массового состояния ее потребителя» [18], и (как следствие этого) «информационная болезнь», переживаемая современным обществом, поражающая человека «в деперсонализированном пространстве передачи ежедневных

новостей, обмена фрагментами смыслов и коммутации всего и вся» [18].

Одновременно с этим в современную эпоху возрастает степень опосредованности всей системы социальных отношений образами, что отмечал еще в преддверии эпохи постмодерна Ги Дебор: «Все, что раньше переживалось непосредственно, теперь отстраняется в представление» [19], действительная социальная жизнь заменяется «простой видимостью» [19]. Исследователи культуры постмодерна отмечают ее преимущественно «визуальный» характер [20], раскрывают ее как «культуру видимости» [21].

В этих условиях пути преодоления условностей оперного жанра оказываются трудно реализуемыми. Перед оперным режиссером-постановщиком встают принципиально новые, нетривиальные задачи, не имеющие прецедентных решений. Хотя оперная режиссура впервые заявила о себе как о самостоятельной сфере социально востребованной художественной деятельности уже на рубеже XIX—XX веков [22], но эти эксперименты были направлены главным образом на стилистическое обновление оперного спектакля, в то время как современные оперные режиссеры стоят перед необходимостью парадигмальных преобразований жанра. Задача современного режиссера-постановщика состоит в том, чтобы найти адекватные современной культурной ситуации средства модернизации и актуализации оперы.

Список литературы

1. Цодоков Е. Опера — «уходящая натура», или Поминки по жанру // OperaNews.ru/Все об опере. 05.07.2009.
2. Бауман З. Индивидуализированное общество / пер. с англ.; под ред. В.Л. Иноземцева. М.: Логос, 2002. С. 137.
3. Тард Г. Общественное мнение и толпа — (L'opinionet-la foule) / Г. Тард; пер. с фр.; под ред. П. С. Когана. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1902. С. 1.
4. Лебон Г. Психология народов и масс. СПб.: Макет, 1995. С. 156—157.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика) / пер. В. Г. Апеллерота; под ред. Ф.А. Петровского. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. С. 101.
6. Вильсон Г. Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники / пер. с англ. М.: Когито-Центр, 2001. С. 21.

7. *Прозерский В.В.* Смыслы мифа: мифология в истории и культуре // Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. (Серия «Мыслители».) Вып. № 8. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2001. С. 300.

8. *Альмов В.А.* Лекции по Исторической Литургике. СПб.: Нева, 2005.

9. *Успенский Н.Д.* Византийская литургия: историко-литургическое исследование. Анафора: опыт историко-литургического анализа. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2006.

10. *Китриан (Керн), архимандрит.* Евхаристия (из чтений в Православном Богословском институте в Париже). М.: Храм свв. бесср. Космы и Дамиана на Маросейке, 1999. С. 231.

11. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998.

12. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: история и онтология. М.: ГИИ, 2011.

13. *Гоголь Н.В.* Размышления о Божественной Литургии // Гоголь Н.В. Избранное: к 190-летию со дня рождения / сост., предисл., коммент. В. Томачинского; М.: Изд. Сретенского монастыря, 1999. С. 221.

14. *Асафьев Б.* Симфонические этюды. Л., 1970.

15. *Асафьев Б.* Музыка моей родины // Асафьев Б. Избранные труды. Т. 4. М., 1955. С. 107.

16. *Киндюхина Е.А.* Музыкальный театр Франсиса Пуленка: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. С. 85.

17. *Лэш С.* Постмодернизм как культурная парадигма // Контексты современности. Актуальные проблемы обществ культур в современной социальной науке / сост. и общ. ред. С. Ерофеев. Вып. 1. Казань, 1995.

18. *Савчук В.В.* Конверсия искусства. СПб.: Петрополис, 2001. С. 14.

19. *Дебор Г.* Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос, 1999. С. 62.

20. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Немецкий культурный центр имени Гете, «Медиум», 1996.

21. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000. № 4. С. 63—77.

22. *McLuban Marshall.* Understanding Media: The Extensionsof Man. NewYork, London, Sydney, Toronto: McGraw-HillBookCompany, 1966.

23. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000.

24. *Бодрийяр Ж.* Соблазн. М.: Admarginem, 2000.

25. *Делез Ж.* Общество контроля (постскрипtum) // Элементы: Евразийское обозрение. М., 1998. № 9 и др.

26. *Ямпольский М.* Физиология символического. Кн. 1. Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 287.

27. *Гозентуд А.А.* Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л.: Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1975

28. *Розенберг М.С.* Становление режиссуры в русском оперном театре рубежа веков и формирование постановочных приемов народно-массовых сцен: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. С. 18—20.

Мугам — древнейшее музыкальное направление Востока

Л. Ф. Джафарли

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. Данная статья посвящена изучению особенностей искусства мугама, которое неразрывно связано с классической поэзией. Ряд мелодий в мугамах носят названия поэтических форм месневи, сагинаме, семаи, шахрашуб, дубейти, что указывает на связь этих мелодических форм с одноименными поэтическими, либо даже, возможно, на источник их происхождения. Вокальные мугамные мелодии поются на стихи, написанные в количественной метрике аруза, приспособленного к особенностям азербайджанского языка.

Ключевые слова: мугам, азербайджанская музыка, музыкальные стили, исполнение мугама, восточное искусство.

Leyli Dzhafarli

Lomonosov Moscow State University

Mugam — an ancient musical direction of the East

Abstract. This article examines the characteristics of such an art as mugham, which is inextricably linked with the classical poetry. A number of tunes in mughams are called poetic forms mesnevi, saginame Sema, shabrashub, dubeyti that shows the connection of different melodic forms of the poetic, or even, perhaps, to the source of origin. The vocal mugham melodies are sung in poems written in the quantitative metric aruz adapted to the peculiarities of the Azerbaijani language.

Key words: mugham, Azerbaijani music, styles of music, mugham performance, oriental art.

Мугам считается азербайджанской разновидностью практики музицирования, которая распространена в культурах Ближнего и Среднего Востока. В наиболее ранние периоды мугам изучали как составляющую единой музыкальной

традиции вместе с турецким и арабским макамом, персидским дестяхом и прочими местными представителями мугамо-макамной традиции, он никак не ассоциировался лишь с азербайджанской культурой. Но теоретические и музыкальные труды азербайджанских музыковедов, а также мастеров мугама постсоветского периода сформировали возможность ознакомления западного слушателя с мугамом как с частью современной жизни Азербайджана как отдельного государства. Таким образом, изучение истории создания и развития, а также особенностей исполнения этого музыкального жанра имеет огромное значение для мира искусства в целом. Кроме того, в 2008 году ЮНЕСКО объявило мугам одним из шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества, что также указывает на важность и актуальность изучения выбранной темы.

Мугам (араб. «место, пристанище») в азербайджанской музыке — профессиональное музыкальное искусство; один из жанров азербайджанской классической музыки устной традиции; крупное вокально-инструментальное или инструментальное произведение; несет в себе сложное идейно-эмоциональное значение, глубокую и законченную мысль, выражает художественные переживания и отличается богатством музыкальных образов. Будучи творческим продуктом прошедших специальное обучение музыкальных исполнителей, передается от учителя ученику устным способом. Начиная с момента зарождения, мугам формировался и совершенствовался в течение веков [1, 11].

Широкий интерес к разным внеевропейским этно-художественным традициям, который имеет место и в настоящем, стимулирует их активное изучение, что, естественно, расширяет и обогащает круг представлений современного человека. Актуальность изучения их во многом определена еще и тем значением, какое традиционное искусство внеевропейских народов, включая и искусство мугамата, приобретает в наши дни, — весомое влияние на современное композиторское творчество.

История мугама уходит корнями в далекое прошлое. Ученые считают, что мугам — величественный памятник культуры Востока, возник в прошлом тысячелетии, в еще доисламский период. Его истоки относят к зороастризму. Значение слова «мугам» трактуется как «посланная Богом музыка». Также высказывается суждение, что музыка волею Всевышнего очищает, проясняет дух человека. Не случайно ученые древности лечили людей под звуки мугама. Мугамы связывают с

планетами, при этом каждому из них соответствует небесное тело: мугам «Нава» связывают с Луной, «Буселик» — с Меркурием, «Раст» — с Венерой, «Араг» — с Солнцем, «Ушшаг» — с Марсом, «Зирефкенд» — с Юпитером, «Рахави» — с Сатурном.

Такой вид музыки существует у всех народов Востока, но называется он у каждого народа по-своему: у азербайджанцев мугам, у иранцев дестях, у арабов макам, у турков тагсим, у таджиков и узбеков шашмаком, у уйгуров мукам, у казахов кюй, у киргизов кю и т. д. Несмотря на различие в названиях, всех их объединяет то, что мугам создается и исполняется только профессиональными музыкантами. У всех восточных народов музыкальные образцы мугамного типа являются циклическими произведениями, создающимися и исполняющимися на основе устоявшихся законов. Они усваиваются по принципу преемственности и передаются от поколения к поколению. Вместе с тем в этом виде искусства проявляются характерные для культуры и музыки каждого народа национальные особенности — в музыке и в исполнительской практике. Именно это является фактором, отличающим их друг от друга.

В древние времена музыка, созданная профессиональными исполнителями, называлась «нава», «рах», «хосровани». С развитием музыкальной культуры возникли новые формы и жанры. Формирование мугама как жанра относится к «Мусульманскому Ренессансу» XII—XIII вв. [2, 3]. В этот период расцвет поэзии (Низами, Хагани, позже Насими, Физули) повлек за собой и развитие мугама. В странах Востока принятые как языки поэзии арабский и фарсидский оказали большое влияние на формировавшееся при дворцах искусство мугама. Так как самый совершенный жанр восточной поэзии газель крепко связан с особенностями арабского языка, в строении мугамных мелодий, исполняемых, как правило, на текст газелей, арузный метр играет большую роль. Созданные в тот период мугамы были обозначены арабо-фарсидскими названиями, сохранившимися по традиции до сих пор [2, 4].

В средние века в восточной музыке существовало 12 классических мугамов: «Ушшаг», «Нава», «Буселик», «Раст», «Араг», «Исфакхан», «Зирефкенд», «Бузурк», «Зенгюле», «Рахави», «Усейни», «Хиджаз»; 6 авазов: «Шахназ», «Майе», «Сэлмэк», «Новруз», «Герданийе», «Гювашт». Вместе с тем упоминаются названия еще 24-х разделов и зерби-мугамов, а также теснифов. Шло время, мугамы менялись, но их названия остались неизменными во всей музыке народов Востока. Некоторые из возникших в средние века мугамов и авазов развивались и превратились,

в конечном итоге, в большие мугамные дестяхи, другие же вошли как разделы в дестяхи или мугамы малых форм. Мугамное искусство, совершенствуясь, дошло и до наших дней. В настоящее время основу азербайджанского музыкального наследия составляют мугамы «Раст», «Шур», «Чаргях», «Баяты-Шираз», «Шуштер», «Хумаюн» и др. Только мугам «Раст» сохранил наиболее полную версию, бытовавшую в средние века, и по сей день он считается основным мугамным дестяхом. «Ушшаг», «Усейни», «Араг» же вошли в его состав на правах разделов [2, 6].

Этимология мугамных названий очень интересна. Названия некоторых мугамов связаны с цифрами. Например, «Дюгях»: дю (фарс.) означает два, гях — «момент», «место», «позиция», вместе переводится как «вторая позиция», «второе место»; в том числе «Сегах» можно перевести как «третий», «Чаргях» — «четвертый», «Пенджгях» — «пятый». Есть мугамы, названия которых связаны со странами и городами: «Азербайджан», «Хиджаз», «Забул», «Баяты-Шираз», «Баяты-Исфакхан», «Араг» (или «Ирак»), «Аразбары», «Эйраты», «Кабилы», «Карабах шикестеси» и другие связаны с топонимами.

Названия мугамов и разделов, связанные с именами исторических личностей и исполнителей: «Мансурийя», «Хейдари», «Баба Тахир», «Хаджи Дервиш», «Хаджи Юни», «Шах Хатаи». Встречаются мугамные разделы, связанные с животным миром, например: «Балу-кебутер» переводится как «крылья ласточки», а «Зенги-шотор» как «колокольчики верблюда». Существуют названия, связанные с образным содержанием музыки: «Симаи-Шемс», «Шур», «Хумаюн», «Шахназ», «Дилькеш», «Дильруба» и др. Вместе с тем в названиях мугамов нашли свое отражение и названия тюркских родов и племен, например: «Баяты» связано с названием племени Баят, «Овшары» («Афшары») — с племенем «Афшар». В том числе названия «Баяты-Тюрк», «Баяты-Гаджар», «Баяты-Кюрд» («кюрд» — форма народного произношения слова «гурд» — «волк») свидетельствуют о древних тюркских корнях мугама [2, 7].

Мугамные традиции сохраняются и по сей день. Мугам создается на основе устной традиции профессиональными музыкантами, прошедшими школу мастера-учителя, полностью усвоившими исполнительскую технику, хорошо знающими закономерности мугама и поэзии, а также обладающими качествами виртуозного импровизатора и композитора. Мугам — это процесс, открывающий широкие возможности для творческого мышления интерпретатора. Исполнитель мугама — ханенде или исполнитель на народных инструментах в зависимости от свое-

го вкуса, мастерства, умения, на основе строгих законов построения композиции мугама может переходить из одного мугама в другой, расцветивать его, создавая свою исполнительскую версию [2, 8].

Мугам — это не только традиционная музыка. Прежде всего мугам является формой национального и международного мышления [3, 5].

Исключительно велико влияние мугамного искусства на психологию и эстетическое развитие человека. Будучи иногда развлекательными, а порою и серьезными, мугамы часто вовлекают на мысль о существовании Всевышнего и материи [1, 29].

Мелодический язык мугамов, являясь музыкальным языком наших древних предков, дошел до нас через тысячелетия, формируясь и обогащаясь.

В научной литературе известно, что в древних религиозных обрядах периода пророка Зороастры, еще в I тысячелетии до н. э., после воспевания обращения магом жрецом Ахуре-Мазде, Митре, его подхватывает хор боготворцев. Это доказывает преобладание традиции сольного и хорового исполнения в древних религиозных обрядах периода Мидии. Н. Гянджеви писал об этом:

*Tovhid qarshisinda cal, yukselt sesi, Zend oxuyan seni bilse de biri,
Nedir ishletdiyın muqlar neqmesi? Olu deyer dunya soz bilenleri...*

Можно привести немало примеров молитв древних предков, обращенных Ахуре-Мазде, Митре. Но наша цель заключается не в показе количества фактов. Зороастр, будучи пророком, прекрасно владел астрологией, философией, медициной, музыкальным искусством. Именно поэтому он смог показать, что музыка, кроме того как является связующим звеном между Аллахом и человеком, также тесно связана с созвездиями Гороскопа. Сторонники Зороастра посвящали напевы каждому из 12 созвездий Гороскопа, существующих во Вселенной и имеющих большую действенную силу на человека [4, 51].

Во II—I тысячелетиях до н. э. во время процветания Еламской, Мидийской культур в Азербайджане начался период ускоренного развития традиции дарвишов. В быту, среди широкой народной массы, дарвиши были высокопочитаемыми, уважаемыми мастерами искусства. Они распевали древние мугамные напевы по всем областям Мидии, а позднее и на территориях Ахаменских шахов. Именно с этого периода начинается процесс распространения мугамов в музыкальной культуре народов всего Востока [5, 10].

Исследования подтверждают, что, являющиеся в прошлом одной культурой, мугамные и ашугские напевы зародились и сформировались на территории проживания Азербайджанских тюрок, но позже они проникли и в традиции иных народов. История свидетельствует, что из-за отсутствия семей у большей части дарвишей, они не обосновывались на этой территории. Они, путешествуя по краям и поселениям, демонстрировали, а тем самым и распространяли, свое искусство и национальные традиции. Уникальность искусства дарвишов заключается еще и в том, что они удосужились представлять свое искусство народам многих восточных стран. Поэтому дарвиш — это искусный мастер, «экспортирующий» свое искусство и национальные традиции по разным странам. Дарвиши имели развитое мировоззрение, обладали всесторонними навыками — это были поэты, музыканты, танцоры, знатоки философии, они прекрасные рассказчики дастанов, преданий. Именно их объемный творческий потенциал сыграл очень большое значение в формировании национальных традиций. Перманентно находясь среди народа и при этом искусно разбираясь в человеческой психологии, медицине, литературе и других научных сферах, дарвиши в своей деятельности широко использовали силу воздействия музыки. Они, наряду со жрецами магов, напевали и распространяли напевы, посвященные Ахуре Мазде [6, 77].

Хан Инает отмечает, что в слове «Ахура» второй слог -Ни- (имеется в виду английская буква h, читаемая на русском как х), на которое опирается все слово.

Но данный слог -Ни- означает «Аллах».

При этом буква «А» считается началом всего. Широко используемые ныне в вокально-инструментальных мугамах и переданные в наследство от традиций древних мидийцев, гатов Авесты, Ведов, исполняемых молитв, воспеваний в честь Мазды такие слова, как Аман, Аман-аман, Аман-яр, Яр-аман, Уй-аман (Уу-Нуу — слияние со слогом -Ни-) также являются обращением к Аллаху. В древних суфийских меджлисах приверженцы и суфийские шейхи считали музыку роком души и называли ее абстрактным звуком «Саут-э Сармад». Но, слушая эту музыку, они переходили из одного состояния души в другое и впадали в экстаз. В гатах Авесты, Ведах абстрактный звук был обозначен неограниченным звуком, т. е. звуком без ограничений [6, 78].

Исследования последних лет доказали, что первоначальное зарождение мугамов никак не связано периодом средних веков, Сасанидов, Мидии, Шумер. Перечисленные периоды

вошли в историю как периоды развития мугамов. История мугамного и ашугского искусства уходит корнями в глубокое прошлое. В разные периоды мугамные напевы исполнялись на различных музыкальных инструментах. Сегодня современное звучание мугамов мы слышим в исполнении на таре, кеманче, уде, каноне, балабане, нее, сазе и других инструментах мугамы. Но в древние периоды они наигрывались еще и на танбуре, ченги, нузхаде, мугниде, сетаре, чартаре, пенчтаре и ряде других древних инструментов. Саз является одним из древних, исторически прошлым музыкальным инструментом. Изучая расположение звуковых ступеней на его рукоятке, можно сделать вывод, что расстояния между ними вычислены на основе определенных математических формул, что и свидетельствует об уникальности данного инструмента. Многие ученые фольклористы ошибаются, связывая саз со средними веками. Снимки древнего саза можно встретить на скалах Гобустана, в источниках Шумерского периода. Все это неопровержимые факты, доказывающие принадлежность инструмента к самым древним временам. Данные снимки запечатлены на скалах Гобустана, где на них изображены ашуг, играющий на сазе, и одновременно ансамбль сазистов. Но на снимке, где показан ансамбль, головка инструмента направлена вниз, т. е. по форме уда. Следует заметить, что такое расположение инструмента также связано с древними традициями [6, 78—79].

Искусство мугама составляет важную часть устного наследия профессиональной музыкальной культуры Азербайджана, оно имеет глубокие корни в культурной традиции и истории азербайджанского народа. Почвенность этой культурной традиции в Азербайджане подтверждается огромным числом ее носителей в стране, а также ее центральной ролью в национальной культуре — ролью неиссякаемого источника творческого вдохновения для азербайджанских композиторов, художников, скульпторов и поэтов. Ряд общих художественных черт роднит азербайджанский мугам с иранскими *дастгяхами*, узбекско-таджикским *шашмакомом*, уйгурскими *мукамами*, индийскими *рагами*, арабскими *нубами* и турецкими *таксимами*, которые сложились в общую художественную традицию музыки Востока. Вместе с тем искусство мугама воспринимается азербайджанцами как одна из главных культурных ценностей, составляющих основу национального самосознания и самоидентификации. Оно популярно также у таких этнических групп, проживающих на территории Азербайджана, как талыши, горские евреи, армяне, лезгины, грузины, аварцы [7, 76].

Мугамом в современном музыкальном быту в Азербайджане называют также мелодии со свободной метрикой. Хотя традиционный мугамный репертуар разного типа, включает мелодии импровизационного характера без определенного метра («*бахрсиз хава*»), мелодии с тактовой метрикой («*бахрли хава*») и мелодии в смешанном метре («*гарышыг бахрли хава*»), но когда музыканта просят исполнить мугам, то под этим подразумевают исключительно «бахрсиз хава» [8, 194].

Исполнение мугама может быть двух видов. Первый — вокально-инструментальное, т. е. ансамблевое, исполнение. Такой ансамбль в прошлом назывался «группа ханенде и сазенде», в современном мугамном исполнительстве это именуется «мугамное трио». Классическое мугамное трио состоит из тара, кеманчи и ханенде, одновременно играющего на гавале. Второй способ — инструментальное, т. е. сольное, исполнение. Все составные части мугама выражают определенную художественную мысль разными средствами. Каждая часть мугама (шобе, гюше) сама по себе имеет самостоятельное значение и может быть исполнена отдельно. При этом ее основная единая линия развития, будучи основана на законах ладовой логики, не должна терять своей целостности [8, 195].

Существуют следующие мугамные жанры: мугамные дестгяхи, зерби-мугамы, мугамы малых форм, теснифы и рянги. Азербайджанские мугамы — это широко развитые циклические произведения, обладающие глубоким содержанием, логичным композиционным строением, крепкой ладовой системой и импровизационным стилем, опирающимся на стабильные мелодические ячейки.

Обучение мугаму осуществляется на трехступенчатой основе: в детских, средних специальных и высших музыкальных школах. Проводимые конкурсы мугама являются хорошей основой для формирования новых поколений исполнителей мугама. Творческое наследие видных деятелей мугама оберегается и пропагандируется в мировом масштабе.

С музыкальной точки зрения отметим такие характерные черты мугамов: построены они все на микротональной шкале, что разбита на 84 интервала (в отличие от европейских 7 или 12 полуинтервалов). И несмотря на то, что большинство нот звучит непривычно, никогда не возникает впечатления, что какая-то из них выпадает из строя. Мугамы построены в свободном метре. Время свободно сжимается и растягивается по неочевидному закону. Умение исполнения нужной ноты в требующийся момент — то главное, что должны уметь исполнители мугамов.

Исполнению мугамов присуща неожиданность нотной последовательности в рамках конкретной шкалы. Задача исполнителя — победить естественную склонность к законченным фразам, ибо именно в тот момент, когда слушатель получает нечто неожиданное взамен того, что ждет, его внимание и степень вовлеченности в музыку резко возрастает. Этот прием повторяется неоднократно. Еще одна черта мугамов: неожиданность чередования фрагментов с насыщенными орнаментами с фрагментами, наполненными больше воздухом, чем звуком. Такое чередование является особенностью стиля каждого исполнителя [9, 118].

Процесс обучения мугамному искусству — как в прошлом, так и теперь, — происходит из устной передачи непосредственно от учителя к ученику. Учитель исполняет отрывок мелодии, студент повторяет его до полного запоминания, после чего настает очередь следующего фрагмента мелодии, и так далее, пока студент не запомнит всю мелодию целиком. Нередко студенты пользуются дома компакт-дисками с записями разучиваемых ими мугамов, а также приносят с собой на уроки диктофоны для записи разучиваемой мелодии и рекомендаций учителя [9, 119].

В последние годы мугамное исполнительство, получая всестороннюю поддержку, переживает период возрождения. Включение мугама решением ЮНЕСКО в список нематериального культурного наследия общечеловеческого значения является наглядным примером того, что он оценивается как неотъемлемая часть культурного достояния не только азербайджанского народа, но и всего человечества.

Достойный вклад в эту сферу внесли как Фонд Гейдара Алиева, так и Фонд культуры Азербайджана. В последние годы в Азербайджане осуществлен ряд широкомасштабных проектов, организованы конкурсы мугама, записан альбом «Карабахские ханенде», стал выпускаться журнал «Мугам», издана «Энциклопедия мугама». На основе современных технологий подготовлен мультимедийный сборник «Азербайджанский мугам» из 8 дисков, являющийся первым учебным пособием по мугаму.

Сегодня в Азербайджане организуются интересные международные музыкальные фестивали. В их числе можно назвать музыкальные фестивали имени Узеира Гаджибеyli, Кара Караева, Мстислава Ростроповича, Габалинский Международный музыкальный фестиваль, Международный фестиваль «Мир Мугама». Каждое такое событие, каждый такой музыкальный фестиваль становится большим праздником. Одним из интерес-

нейших моментов, привлекающих внимание музыкантов всего мира, является присутствие мугама в каждом из этих музыкальных мероприятий международного значения. Словом, мугам сегодня способен покорить весь мир, найти путь к сердцу каждого человека, независимо от его языка, религии, расы, нации.

26 августа объявлен *Международным днем азербайджанского мугама* и Днем музыки стран, расположенных на Шелковом пути. Такое решение принято мэрией канадского города Ниагара и руководством традиционного ежегодного Международного Ниагарского музыкального фестиваля.

Каждый народ имеет уникальную, неповторимую, самобытную культуру. Совокупность этих культурных признаков и есть та самая этническая формула, которая позволяет определить национальную идентичность человека, его принадлежность к определенному сообществу.

Азербайджанцы, по праву гордясь своими духовными корнями, уходящими в глубокую древность, с уверенностью могут сказать: «У нас есть универсальный код идентичности единства — это жемчужина нашей культуры, абсолютный камертон, с которым резонируют струны сердца каждого Азербайджанца, — наш мугам!»

Список литературы

1. Халилов В.Де. Методические рекомендации по изучению мугамов. Баку: Изд-во АаИНХа им. М. Азиз-бекова, 1982. 44 с.
2. Абезгауз И.В. Мелодический стиль Узеира Гаджибекова в опере «Кероглы»: Ученые записки АГК, серия XIII, история и теория музыки. Баку, 1968. № 1/5. С. 3—48.
3. Касимов К.А. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в. // Искусство Азербайджана. Вып. II. Баку, 1949. С. 5—63.
4. Мамедбеков Д. К вопросу о классификации азербайджанских мугамов. Известия АН Азерб. ССР. (Серия общественных наук.) Баку, 1963. № 1. С. 47—66.
5. Якубова Т.А. Проблема тематизма и принципы его развития в современной азербайджанской музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Баку, 1974. 23 с.
6. Мамедова Р. Некоторые соображения о художественных принципах мугама. Известия АН Азерб. ССР. (Серия литературы, языка и искусства.) 1982. № 1. С. 77—82.

7. Ернджажян Я. Искусство мугамата в аспекте армяно-иранских музыкальных связей: дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1982.

8. Гусейнов Р. Шахрашуб в поэзии и в народной музыке (на азерб. яз.) // Проблемы развития архитектуры и искусства в Советском Азербайджане. Баку: Элм, 1981. С. 193—201.

9. Гусейнова Н. К вопросу о национальной специфике в азербайджанском народно-песенном мелосе. Известия АН Азерб. ССР. (Серия литературы, языка и искусства.) 1974. № 3. С. 116—124.

ПРИЛОЖЕНИЕ

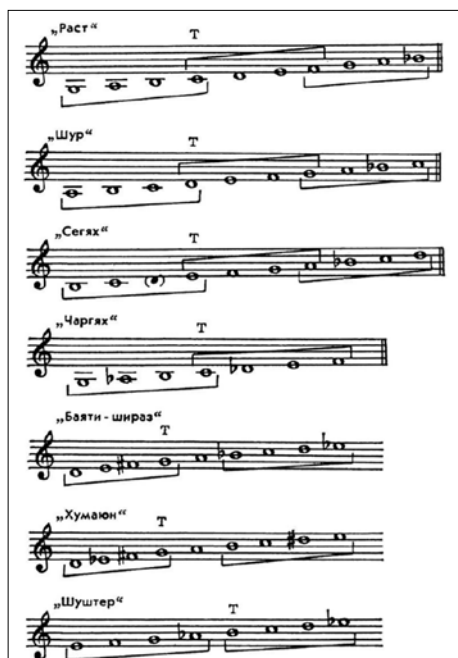


Рис. 1. Звукоряды основных ладов мугама



Рис. 2. Ханенде Сеид Шушинский (второй слева) со своим ансамблем в 1916 году

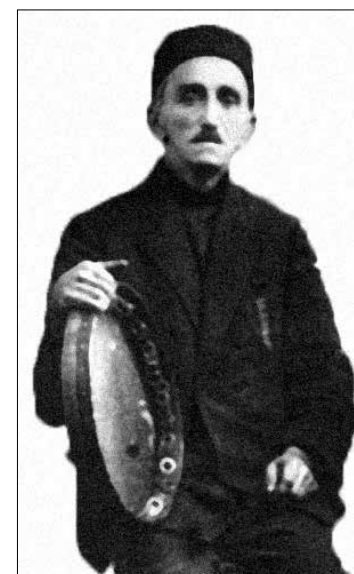


Рис. 3. Азербайджанский певец-ханенде Джаббар Картьягдыоглы с дефом — одним из трех инструментов, сопровождающих исполнение мугама



Рис. 4. Инструменты для исполнения мугама. Тар, кяманча и гавал



Рис. 6. Дудук



Рис. 7. Саз



Рис. 8. Бербет



Рис. 9. Тар



Рис. 5. Кяманча и чанг

Западноевропейская опера на сцене императорских театров: из истории названий

К.Р. Корсукова

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье рассматривается роль государственного контроля (надзора) в репертуарной политике российских оперных императорских театров. На примере произведений Д. Обера и Дж. Мейербергера показано влияние цензуры на название, а частично — и на содержание спектаклей.

Ключевые слова: императорские оперные театры, цензура, сценическое оформление, «большая» опера.

K. Korsukova

Lomonosov Moscow State University

Western European opera on the stage of the Russian Imperial theatres: from the history of art

Abstract. The article deals with the role of state control (supervision) in the repertoire policy of the Russian Opera Imperial theatres. It shows the impact of censorship on the name and contents of performances, partially on examples of D. Auber's and G. Meyerbeer's works.

Key words: Russian Imperial theatres, censorship, stage design of operas, grand opera.

В николаевскую эпоху театр представлял собой школу нравов, где за пороки строго наказывали, а добродетельные поступки щедро вознаграждали. Цель императорских театров — показать человека честного, порядочного, с правильной нравственной моралью. Исключается показ на театральных подмостках всевозможных преступлений, восстаний, мятежей, убийств и других проступков, способных зародить

и пробудить в зрителе желание к подобным действиям. Цензура иногда могла пренебречь правдивостью исторического либретто для сохранения «благопристойного» театрального сюжета. Запрещалось выводить на сцену царских особ, в том числе и свергнутых, и их придворных, включая слуг. Считалось, что последние, исходя из поведенческих характеристик, могут бросить на повелителя тень своими отрицательными действиями. Под запретом находилась вся внутренняя жизнь монаршей семьи, к ним подключались также высокопоставленные особы с весьма известными и громкими фамилиями, начиная с сословного дворянства и кончая знаменитыми артистами. Не обошел стороной запрет и ведомство по охране общественного порядка — полицию. Одним из ключевых в период правления Николая I стал также запрет, коснувшийся религиозной сферы. Запрещалось любое изображение церковных институтов, священных обрядов, а также лиц, облаченных в монашеские одежды. Учитывая перечисленные многочисленные запреты, можно констатировать тот факт, что цензоры устанавливали, таким образом, порядок не только на сцене, но и в умах людей, ее «населявших».

В качестве примера приведем историю оперы «Фенелла» Д. Обера (либретто Э. Скриба и Ж. Делавиня), поставленной на итальянском языке в Большом театре по случаю бенефиса певицы Семеновы в 1849 году и сохранившейся в репертуаре императорских театров до конца XIX века. Опера стала известна петербургской публике еще в 1834 году в исполнении немецкой труппы на сцене Александринского театра. Подлинное название оперы «Мазаньелло, или Немая из Портичи» было изменено русскими цензорами сначала на «Фенеллу», а позже, в 1857 году, превращено в «Палермские бандиты». Постановка оперы с этим названием состоялась в Театре-цирке уже на русском языке. История таких разночтений в названии напрямую связана с историческими событиями, сопровождающими спектакль. Июльская революция 1830 года в Париже (последствия которой решали Германский союз, Папская область центральной Италии, Российская империя на территории Польши) привела к свержению представителя династии старшей ветви дома Бурбонов короля Карла X (1757—1836) и переходу власти в руки другой ветви дома Бурбонов — Орлеанской, в лице герцога, а позже короля Луи-Филиппа I (1773—1850).

Революция в Париже породила в сознании бельгийцев национально-освободительное настроение, вылившееся в Бельгийскую революцию 25 августа 1830 года, результатом которой стало

возникновение независимого королевства Бельгии и отделение его от Объединенного королевства Нидерландов. Спровоцировало революцию представление оперы «Мазаньелло, или Немая из Портичи» в честь юбилея короля Нидерландов Виллема (Вильгельма) I (1772—1843) в брюссельском театре «Ла-Монне». Фраза «К оружию!», прозвучавшая со сцены, стала призывом к началу народного восстания. Первая постановка оперы в начале февраля состоялась в Париже на сцене бульварного театра «Одеон», затем последовала Опера-Комик, и только 29 февраля 1828 года опера прошла на сцене главного национального театра Франции «Гранд-опера». В основу либретто легла реальная история простого неаполитанского рыбака (правда, из-за цензурных соображений в несколько измененном виде, где восставший переходит на сторону властей, становясь, таким образом, сам жертвой народного мятежа). Это предводитель восстания по имени Томазо Аньелло, больше известный как Мазаньелло, освободивший Неаполь в 1647 году на непродолжительное время от бремени непосильных королевских испанских налогов, неопытность в политических хитросплетениях которого привела его к смерти. По приказу вице-короля мятежник и народный любимец был убит, голову его посадили на пикет, бросив тело в грязь¹.

В опере активно пропагандировалось выраженное, прежде всего, в сценографии противопоставление мира богатых аристократов и жизни бедных простолюдинов. Представитель последних предстал босым, с фригийским колпаком на голове, символика которого ассоциировалась с символом Свободы, в одежде цвета французского триколора. Намеренная сценическая завуалированность помогла опере миновать цензуру, так бдительно следившую за обостренными политическими выплесками на сценах французских театров. Впервые на сцене Королевского театра был показан народ (неаполитанцы), имеющий свое мнение и внушающий страх правящим верхам. Уже на премьере в Париже зарождался революционный дух в сердцах людей, солидарных с погибшими на сцене героями, постановка в Брюсселе была лишь условным сигналом к началу активных действий. Властям не удалось показать победу высшей власти над народной анар-

¹ Правдивость истории привлекала многих авторов. Немец Райнхард Кайзер (1674—1739) обратился к сюжету, написав оперу с говорящим названием «Неистовый Мазаньелло, или Неаполитанский мятеж рыбаков». В «Опере комик» в 1827 году состоялось представление итальянского композитора Микеле Караффы (1787—1872) под названием «Мазаньелло, или Неаполитанский рыбак», опера, выдержавшая 136 постановок.

хий, публикой сюжет читался прямо противоположно, что привело к дальнейшим революционным событиям. Успех был настолько ошеломляющим, что за год в «Гранд-опера» прошло более ста постановок. Следует отметить, что опера пользовалась популярностью в течение всего XIX века, только в Париже к 1880 году прошло около 500 представлений.

Такой успех оперы «Мазаньелло, или Немая из Портичи» в Европе вызвал острый интерес в российских театральных кругах, несмотря на то что опера влекла за собой повсеместную волну революционных восстаний. В 1831 году директор императорских театров 1829—1833 гг. С.С. Гагарин (1795—1852), предприняв попытку включить в репертурную программу данную оперу, потерпел неудачу, хотя подготовка к ее постановке шла полным ходом. Вторая попытка продвижения оперы в России принадлежит сменившему С.С. Гагарина директору императорских театров с 1833 по 1858 год А.М. Геденову. В письменном обращении к императору Николаю I, согласовав прежде вопрос с министром императорского двора князем П.М. Волконским (1776—1852), директор осторожно предлагает «вывести» нашумевшую по всей Европе оперу на сценическую площадку при условии изменения сюжета. Показать обыкновенные распри между двумя народами — испанцами и неаполитанцами, заменить подлинное имя главного героя на Фиорелло и, наконец, к приятному дополнению, повысить сборы в театре. В обзоре московских императорских театров читаем: «С моей стороны, я бы полагал, что переделанный таким образом сюжет, а особенно в непрерывном пении, где слов всегда и половины не слышно, не может иметь какого-либо вредного влияния на нашей сцене, тем более что настоящий сюжет пьесы известен весьма малому числу здешних жителей, какие могли видеть ее за границей» [1, 86—87].

В результате разрешение на постановку оперы было дано императором исключительно для немецкой труппы. Опасаясь осведомленности русской театральной публики о подлинном названии оперы, в репертурной афише поставили женское имя Фенелла — немой, одной из главных героинь оберовского сочинения, благодаря этому имени опера получила «жизнь» в императорских театрах². Завуалировав, таким образом, название, постановщики полагали, что у публики

² Напомним, что роль Фенеллы в опере Д. Ф. Э. Обера «Мазаньелло, или Немая из Портичи» отведена балерине. Существует мнение, согласно которому композитор не мог найти певицу, соответствующую его сценическо-художественным идеям, и отдал роль танцовщице.

не возникнет каких-либо ассоциаций с известной «большой» французской оперой. Сам император не раз присутствовал на репетициях оперы, внося новые поправки и убирая целые сцены. День премьеры, прошедшей 14 января 1834 года в стенах Александрийского театра, превзошел все ожидания. Театральный критик Р.М. Зотов (1795—1871) отмечал: «Представление этой оперы может считаться самою блистательною эпохою театра» [2, 9].

В сезоне 1834—1835 гг. было дано 30 представлений, в 1835—1836 гг. — 25, к осени 1836-го дошло до ста постановок. Оберовская опера в русской интерпретации представляла собой поучительное наставление, призванное показать, что каждое народное волнение завершается расплатой восставших. «Фенелла» стала неким собирательным образом, вызывающим аллюзию на политические события, еще не зажившие в сердцах русского человека, — декабрьское восстание 1825 года. Смерть безмолвной балерины вершит конец мятежам и устанавливает прежний законопорядок. Везувий в образе Высшего Провидения забирает в жертву Фенеллу, искупая грехи восставших. Зрелищный эффект финала оперы поражал воображение публики, вызывая в памяти визуальные образы картины «Последний день Помпеи» К.П. Брюллова.

26 ноября 1857 года «Фенелла» была переименована в «Палермских бандитов» и исполнена на русском языке в Театре-цирке (с И.Я. Сетовым [1835—1894] в главной мужской роли). Изменение названия оперы Обера повлекло за собой смену имен главных героев. Так, Мазаньелло стал Руджеро, Эльвира — Долорес, Альфонсо — Роберто, Борелла — Петро. Новое название опера получила, вероятно, в связи с развитием национально-освободительного движения в 50-е годы в Италии, революцией в 1848—1849 гг. или с первой войной за независимость Италии, политическим течением Рисорджименто, революционеры которого боролись за свободу итальянского народа против австрийского гнета, ратовали за объединение Италии в одно национальное государство³.

³ Попытка рабочих в 1853 году во главе с Дж. Мадзини поднять революционное восстание в Милане против австрийцев закончилась поражением. В 1848—1849 гг. Фердинандом II было подавлено сицилийское восстание в городе Мессина. Не желавшие отдавать власть в руки либералов-монархистов, Дж. Мадзини и неаполитанский революционер К. Пизакане подняли восстание на территории Неаполя, в ходе которого большое число восставших потерпело поражение. Восстание закончилось гибелью К. Пизакане.

Интересно сценическое оформление постановки оперы семнадцатого года, которое визуально несло в себе бунтарский дух, характерный для парижской премьеры 1828 года, но было полностью проникнуто русским стилем, ознаменовавшим эпоху Александра III. М.Ф. Кшесинская вспоминала: «В вечер бенефиса всем было как-то жутко играть в этой опере: на сцене изображалась революция, поджигали дворец, вся сцена была залита заревом пожара, как будто предвещающая, что у нас будет то же — не только на сцене, но и на самом деле. Действительно, не прошло и месяца с небольшим, как вспыхнула революция» [3, 249]. Грандиозный успех наравне с М.Ф. Кшесинской разделил знаменитый тенор И.В. Ершов (1867—1943), сумевший сместить центр тяжести с немой Фенеллы на истинного Мазаньелло, наделенного революционным духом, борющегося с врагами во имя идеи, а не по закону мести. Режиссер Н.Н. Боголюбов (1870—1951) ярко отразил особенности собственной постановки сцен массового восстания в своих воспоминаниях: «Сцена на площади была поставлена мною красочно: баррикады, горящий дворец вице-короля, экзотические лица и буйные движения огромного хора Мариинской оперы, ритмические возгласы хора “Кинжалов! Огня!” — все это создавало подлинно революционную атмосферу в императорском театре» [4, 229]. Министр внутренних дел Российской империи А.Д. Протопопов (1866—1918) после просмотра оперы исключил ее из репертуара театра, передав в устной форме через А.Д. Крупенского (1875—1839) Н.Н. Боголюбову пожелание «не стремиться к лаврам Робеспьера» [4, 229]⁴. Запретив исполнение оперы, власть позволила вырваться наружу витающему в воздухе пламенному языку революции. В Российской империи не последовали почти вековому положительному примеру французского театра «Гранд-опера».

Национальная опера Парижа — главная театральная площадка Франции — не могла отказать публике в постановке революционной оперы, понимая ее актуальность, умноженную противостоянием либеральной публики бульварных театров. В России «Фенелла» из-за опаски известных всем европейских событий 89-летней давности была исключена из репертуара театра. Однако «Фенелла» оказалась фатальной оперой, судьба которой — быть предвестником революции: шлейф зага-

⁴ Максимилиан Робеспьер (1758—1794) — французский революционер, одна из самых заметных фигур Великой Французской революции.

дочной таинственности окутывал оперу с начала ее появления на театральных подмостках. Опера, которой опасались, «пережила» столетие театральных постановок. «Мазаньелло, или Немая из Портичи» сформировала модель «большой» оперы, отличающейся политической актуальностью и раскрывающей особенности общественно-социальных отношений, которые были понятны каждому зрителю в оперном театре.

Еще одно из самых популярных в России произведений в жанре «большой» оперы — «Гугеноты» Дж. Мейербергера также не избежало цензуры. Как известно, сюжет оперы связан с историческими событиями Варфоломеевской ночи, произошедшими 24 августа 1572 года накануне празднования дня Святого Варфоломея в Париже и сопровождавшимися массовой резней гугенотов католиками. Композитор позаимствовал сюжет из нашумевшего романа французского писателя П. Мериме (1803—1870) «Хроника царствования Карла IX», опубликованного в 1829 году. Ввиду жесткого запрета русской цензуры сюжетов, связанных с религиозной тематикой, участием царствующих особ и открытого показа любых заговоров, говорящее само за себя название «Гугеноты» для русской сцены было заменено на «Гвельфы и гибеллины», отчасти по примеру венской премьеры 1839 года, прошедшей под названием «Гибеллины в Пизе». Перемена названия и перенос места действия случались не только на русской сцене. В 1837 году в Лейпциге название оперы было изменено на «Англичан и пуритан» с переносом сценического действия в Англию, во Флоренции «Гугеноты» сменилось на «Ренато ди Кронвальд».

В России опера впервые прозвучала в концертном исполнении немецкой труппы в Петербурге в 1840 году под названием «Гугеноты», с подлинным названием спектакль состоялся и в Одессе в 1843 году, а в январе 1844-го прошло концертное исполнение трех сцен в Москве. И только в 1850 году силами итальянской труппы опера была поставлена с уже измененным цензурой названием «Гвельфы и гибеллины» и перенесенным в Италию местом действия. Гвельфы и гибеллины — политические группировки, борющиеся друг с другом в период XI—XVI вв. Гвельфы, в основном торговцы и купцы, выступают на итальянской территории на стороне Папы Римского против императорской власти Священной Римской империи, приверженцами которой являлись аристократы и дворяне гибеллины. Именно к такой трактовке сюжета вело вмешательство русской цензуры. Лишь со 2 февраля 1862 года на сцене Мариинского театра опера обрела свое

первоначальное название «Гугеноты», на московской сцене она была поставлена в 1866 году. Полюбившаяся публике опера сохранялась в репертуаре императорских театров до самого конца их существования.

Имевшая огромный успех другая опера Дж. Мейербергера «Пророк» (1849) на русской сцене дважды меняла свое название. Даже свободная трактовка исторических событий, характерная для французского композитора, не позволила произведению существовать с данным ему композитором названием. Революционная по духу тематика оперы стала особенно актуальной после народных восстаний 1848 года, прокатившихся по всему европейскому пространству. В основе сюжета были реальные исторические события и реальный персонаж XVI века — Иоанн Лейденский (1509—1536), провозгласивший себя вождем анабаптистов, решительные действия которого в итоге привели к смерти и гибели его сподвижников. Сюжет оперы, без сомнения, был несколько переключен, но основная мысль сводилась к захвату власти низами общества, охваченными жаждой мести. Название «Пророк», апеллирующее к христианской идеологии, было изменено на «Осада Гента», и под таким названием спектакль впервые прошел на сцене Каменного Большого театра 20 февраля 1853 года с участием П. Виардо-Гарсиа и Дж. Марио. В 1869 году «Пророк» был дан уже русской труппой с новым, сохранившимся и впоследствии названием — «Иоанн Лейденский». По мнению властей, идея оперы демонстрировала, к чему могут привести действия самозванца, возложившего на себя корону.

Роль «Иоанна Лейденского» аналогична функции «Фенеллы», осуждавшей любой мятеж с подмостков русской сцены. Характерный случай произошел в день итальянской премьеры 1853 году. Николай I, лично участвовавший во всех приготовлениях и уделявший особое внимание символике костюма Иоанна, обратил внимание на корону, увенчанную крестом. Композитор А. Г. Рубинштейн (1829–1894) вспоминал: «...пройдя за кулисы, царь попросил певца (Дж. Марио) снять корону. Затем Николай Павлович отламывает с короны крест и возвращает ее ошарашенному певцу» [5, 78]. По мысли царя, голову мятежника не мог венчать крест, так же как не мог присутствовать в названии оперы «дьявол», дух, олицетворяющий зло. Данное пояснение относится к первой из «больших» опер Дж. Мейербергера — «Роберт-Дьявол».

Мистическая тема в духе романтизма, основанная на средневековой легенде, с реальным прототипом персонажа

в лице герцога Нормандии Роберта II Великолепного (1000—1035), душа которого, согласно преданию, еще до рождения была предана дьяволу. Не допуская присутствие образа дьявола на сцене, Николай I исключает слово «дьявол» из названия оперы. На поправки указывает и сюжет, где главный герой уничтожает в себе «дьявола», продолжая жить в согласии с законами христианской веры. Премьера оперы в России под названием «Роберт» состоялась 18 сентября 1834 года в Большом театре Москвы и была поставлена немецкой труппой. Русские певцы исполнили эту оперу в том же году 14 декабря на сцене Александринского театра. Сочинение выдержало более 100 постановок. В 1882 году хореографические сцены в опере поставил М. Петипа. Следует отметить, что мейерберовские оперы, включая и «Роберта», сохранялись в репертуаре императорских театров на протяжении всего XIX века, пользуясь огромным успехом у публики.

Приведенные в статье примеры демонстрируют степень участия государственного контроля в репертуарной политике императорских театров. Тенденция согласования репертуара оперных театров, вплоть до названия опер, с императором и приближенными к нему высокопоставленными лицами сохранялась и распространилась вплоть до конца XIX века.

Список литературы

1. *Погожев В.П.* Столетие организации императорских московских театров / В.П. Погожев [Текст]. Вып. 1. Кн. 3. (Обзор от 1826 до 1831 гг.). СПб: Типография Главного Управления Уделов, 1908. — 322 с.
2. *Зотов Р.М.* Театральные воспоминания. Автобиографические записи / Р.М. Зотов [Текст]. СПб.: Типография, 1895. — 120 с.
3. *Кшесинская М.Ф.* Мои воспоминания. 1917. Январь-июль / М.Ф. Кшесинская [Текст]. М.: Аст; Олимп; Астрель, 2001. — 411 с.
4. *Боголюбов Н.Н.* Шестьдесят лет в оперном театре / Н.Н. Боголюбов [Текст]. М.: Всероссийское театральное общество, 1967. — 302 с.
5. *Самин Д.К.* 100 великих вокалистов / Д.К. Самин [Текст]. М.: Вече, 2004. — 480 с.

Н.В. Павлов

ВОСПОМИНАНИЯ СТАРОГО ТЕАТРАЛА:

опера (часть третья)*

Рассмотрим теперь различные значительные или проходные премьеры и рядовые спектакли, свидетелем которых я был начиная с 1913 года. Наш глубоко национальный композитор Н.А. Римский-Корсаков долгое время был не особенно в почете у императорских театров. Тон этому давал Мариинский театр, в котором упорно внедрялась эклектическая музыка П.И. Чайковского, особенно балетов, и за которым числился такой невероятный скандал, как отклонение только что написанного и предложенного театру «Садко». Правда, всё, что выходило из-под пера Н[иколая] А[ндреевича], сейчас же подхватывалось частной Мамонтовской оперой. Также случилось и с «Садко», но дело то в том, что сам автор почти никогда не был в полном удовлетворении от оркестрового исполнения и часто писал и говорил об этом. Однако когда Мамонтовская опера закончила свое существование, то в исполнении музыки активно сочинявшего композитора образовался какой-то вакуум, и императорским театрам почти поневоле пришлось его заполнять. В «Большом» первой ласточкой стала упомянутая выше, в связи с Л.В. Собиновым, «Снегурочка», а позднее, в 1913 году, впервые поставленная «Сказка о царе Салтане». Это было несомненным событием, надолго приковавшим внимание московских слушателей.

Премьера оперы состоялась 5 октября 1913 года, начавшись исполнением гимна и в следующем составе: Салтана пел Г.С. Пирогов¹, трех сестер: Л.Н. Балановская² младшую (позднее царицу), двух других О.Р. Павлова³ и М.Г. Гукова⁴, бабу

* Подготовка текста и комментарии А.П. Лободанова и Е.Н. Шелухиной.

Бабариху — Н.К. Правдина⁵, царевича Гвидона — Ф.Г. Орешкевич⁶ и изредка А.П. Бонавич⁷, Царевну лебедь — Е.А. Степанова⁸, иногда Е.К. Катульская⁹ и А.В. Нежданова¹⁰. Дирижировал Эмиль Купер¹¹, в этот год уже совсем утвердившийся в «Большом», куда он перекочевал из Мариинского. Разумеется, и сыгран оркестром со всеми своими музыкальными картинами, и поставлен спектакль был восхитительно. Декорации писал ставший уже академиком живописи К.А. Коровин¹². Я прослушал на протяжении сезона по апрель 1914 года спектакль шесть раз с постоянным удовольствием.

Как это ни странно, но только в 1913 году я удосужился в «Большом» прослушать «Кармен». Сколько раз я встречал это имя на афишах Зиминского театра с нашей покровительницей В.Н. Петровой-Званцевой¹³ и В.П. Дамаевым¹⁴ — Хозе, но прослушал ее, да и то из-за Эскамильо — Бочарова¹⁵, 15 октября 1909 года всего один раз. Да и в 1913 году, если бы меня не заинтересовала в партии Кармен наша признанная Валькирия — Л.Н. Балановская, вероятно, еще бы помедлил. Но Л.Н. Балановская со своим вулканическим темпераментом и врожденным драматизмом была превосходна, и даже то, что ее голос — драматическое сопрано — не совсем подходит к партии, нисколько не мешало. Партнерами ее бывали А.П. Бонавич или А.М. Лабинский¹⁶, тореадор Ф.В. Павловский¹⁷, Микаэла — Е.А. Степанова. Остаться равнодушным, услышав оперу хоть раз, совершенно невозможно, и с этого времени я ходил на «Кармен» довольно регулярно. Первое впечатление осталось неизгладимым, и Л.Н. Балановская мне нравилась больше всех позднее слышанных русских исполнительниц.

Но зимой, в феврале 1922 года, в неудобном помещении зимнего «Аквариума» и с командой из коллектива артистов бывшей оперы С.И. Зимина мне довелось дважды прослушать в партии Кармен знаменитую испанскую певицу Марию Гай¹⁸ с Хозе, ее очередным мужем, французом Гильомом Ибосом¹⁹, и вот это была Кармен, лучше которой я никого и никогда не слышал, да вряд ли и возможно услышать! Мало сказать, что она поет и играет выше всяких похвал, Гай просто живет в этой роли. Когда во втором акте у Лилас Пастья она ждет Хозе и волнуется, слышав его песенку, поднимает юбку и смотрит, чистые ли ее чулки, а затем при нем непринужденно садится на пол и жует апельсин, выплевывая кожуру, — этого не придумаешь, эти детали просто в ее природе полудикой и страстной цыганки. Поет же она своим глубоким драматическим контральто так, как не спеть никому. А последняя карти-

на, где ничто не может ее остановить и она в ярости лезет на нож Хозе, вряд ли исполнима для размеренных европейских певиц.

В русских составах нередко попадались очень хорошие Хозе. Так, чрезвычайно темпераментными и совпадающими со стилем Л.Н. Балановской были И.А. Алчевский²⁰ и И.С. Дыгас²¹. Тореадора отлично пели Л.Ф. Савранский²² и С.И. Мигай²³. Дирижировал великолепно В.И. Сук²⁴, несколько более шумно — Н.С. Голованов²⁵. Позднее как-то молодо и весело пела Кармен М.П. Максакова²⁶ с привлекательными тореадорами П.М. Норцовым²⁷ и Д.Д. Головиным²⁸. Но бывали и курьезные недоразумения. Так, однажды прибыла из Казани и потребовала дебюта в «Большом» провинциальная знаменитость Фатима Мухтарова²⁹. Москва заинтересовалась, и театр был полон. Костюмы казанской Кармен были великолепны, и поэтому стиль певицы напоминал московских переодетых в цыганок барынь: Н.А. Обухову и В.А. Давыдову. Очень сильный и красивый голос Ф. Мухтаровой имел, однако, существенный недостаток — она невероятно фальшивила и врала. Несчастного дирижера В.В. Небольсина³⁰ она просто загоняла своей фальшью, но не только он, а и рядовые слушатели не могли взять в толк, что же она поет? Еле-еле дотянулся спектакль, и, естественно, дебют не удался.

Вне «Большого» «Кармен» шла еще в театре имени К.С. Станиславского³¹, где была попытка сблизить оперу с исходной новеллой Проспера Мериме. В чем это выражалось, я так и не понял, но заглавную партию очень недурно пела М.С. Гольдина³². Слышал я еще и провинциальные постановки в Новосибирске с хорошей Кармен — Л.В. Мясниковой³³, а в Алма-Ате — с не уступавшей ей З. Н. Никитиной. В общем, с течением времени и для меня «Кармен» стала одной из любимых опер.

Нельзя умолчать о двух эпизодических спектаклях, слышанных мною в 1914 году. Одним из них был «Орфей и Эвридика» Христофа Виллибальда Глюка, исполненный очень малоизвестными артистами из состава оперной труппы Грузинского народного дома. Что побудило этот, в общем слабенький, театр развернуться на такой исторический и довольно сложный спектакль, не знаю, а вот что меня потянуло на него, помню очень хорошо. В это время все газеты, но особенно петроградские, были переполнены сообщениями о громадном успехе, с которым в Петрограде исполнил партию Орфея Л.В. Собинов³⁴, и мне захотелось прослушать оперу целиком, чтобы составить

о ней хоть какое-то представление. К сожалению, в нашей постановке заглавную партию пела женщина — артистка Е.И. Калинович, дама с вполне приличным голосом. Дело в том, что первоначально партия и была написана для контральто³⁵, и только после исполнения в Париже, где соответствующего голоса не нашлось, была перетранспонирована для тенора Жозефа Легро³⁶. У Е.И. Калинович также было не контральто, но глубокое меццо-сопрано, и с партией она справилась удачно. Очень трогательна была и Эвридика — Нестеренко и, в общем, эта архаическая музыка производила привлекательное впечатление. До того я не раз слышал основную арию Орфея «Потерял я Эвридику...» в исполнении камерных певиц и пришел к выводу, что это самое выигрышное место оперы, только ожидать его приходится почти до самого конца.

Другой же эпизодический спектакль происходил в Московском свободном театре³⁷ и представлял собою гибридную постановку незаконченных отрывков музыки М.П. Мусоргского к «Сорочинской ярмарке» и текста повести Н.В. Гоголя. В программе акцент ставился именно на инсценировке повести с музыкальными отрывками. Здесь соблазнительно было прослушать собранные вместе все фрагменты музыки М.П. Мусоргского, а, кроме того, этот разговорно-музыкальный, почти опереточный стиль постановки привлек к участию в ней замечательного, блиставшего доселе именно в оперетте, артиста Н.Ф. Монахова³⁸. Он исполнял роль незадачливого и любвеобильного попovichа Афанасия Ивановича, и как раз его сцена с Хиврей оказалась положенной на музыку, так что артисту выпало на долю этот комический диалог петь, что и было выполнено бесподобно. Но музыки вообще в спектакле было маловато, особенно к появлению Красной свитки и концу. Надо думать, что немногие, но превосходные музыкальные номера М.П. Мусоргского и участие московского любимца Н.Ф. Монахова все-таки обеспечивали интерес публики к спектаклю, так как я присутствовал на его 58-м представлении.

Из русских музыкантов к этому времени уже полностью определилось мое увлечение Н.А. Римским-Корсаковым, и я принялся возобновлять в «Большом» то, что ранее слышал в опере С.И. Зимина. Первым на этом пути встретилась опера-былина «Садко». Он был поставлен в «Большом» еще в 1907 году, но по малости лет я его тогда слышать не мог, а чуть позднее, когда он появился с В.П. Дамаевым у С.И. Зимина, в «Большом» он не привлекал. Однако в 1914 году, когда я стал поумнее, да еще в «Большом» открылся специальный абонемент опер Н.А. Рим-

ского-Корсакова, отправился на «Садко» и я. Вот здесь мне и стало понятно, почему при самом блестящем вокальном исполнении его опер в Мамонтовском театре Н.А. Римский-Корсаков неизменно не бывал удовлетворен их оркестровым сопровождением. Его прозрачная и изысканная инструментовка была просто не под силу сборным оркестровым командам частных опер, а требовала именно такого, органически спаянного и мощного коллектива, какой был только в Большом и Мариинском театрах. Достаточно было увидеть за дирижерским пультом седовласую голову В.И. Сука и слышать первые звуки вступления: «Окиян, море синее», и в театре воцарялись какая-то светлая праздничность и доверие. Бессменным Садко выступал А.П. Боначич, и чувствовалось, что он пел гусяря с увлечением. Прекрасной Любовью, женою Садко, была Н. А. Обухова³⁹, послабее ее пела О.Р. Павлова. Лучший Нежатой была упомянутая выше К.Е. Антарова⁴⁰. Что же касается сказочной царевны Волховы, то, конечно, перепеть в ней несравненную А. В. Нежданову не удавалось никому, хотя кроме нее в партии выступали А.И. Добровольская⁴¹, Е.А. Степанова и В.В. Барсова⁴². Как известно, не малой приманкой в «Садко» является ярмарочная сцена с эпизодическими выступлениями трех иноземных гостей. Последние всегда были великолепны, так как исполнялись первыми персонажами. Так, варяжского гостя по большей части пел В.Р. Петров⁴³, изредка В.В. Осипов⁴⁴, а позднее М.Д. Михайлов. Индийского гостя сначала пел С.П. Юдин, потом А.М. Лабинский, а позднее — С.Я. Лемешев⁴⁵ и И.С. Козловский⁴⁶. О лучшем Веденецком госте — И.В. Грызунове⁴⁷ — я уже говорил, а далее были А.К. Минеев⁴⁸, С.И. Мигай, П.М. Норцов и П.Г. Лисициан⁴⁹. Таковы были первые персонажи, ну а что же говорить о малых ролях, разных купцах, скоморохах, видении, морском царе и т. п. Все это был превосходно подобранный типаж, который порученные ему реплики старался произносить как можно лучше. Слышал я «Садко» и в 1948 году, когда гусяря прекрасно пел Г.М. Нэлепп⁵⁰, а Любовь и Волхову — В.А. Давыдова⁵¹ и Е.В. Шумская⁵². Вне «Большого» однажды проездом в Сибири мне довелось прослушать премьеру «Садко» в 1954 году в Новосибирске. Отдавая должное смелости Новосибирской оперы и весьма удачному распределению партий, надо все-таки сказать, что оркестровое исполнение было далеко не на высоте из-за слабости и малочисленности струнной группы. Состав же певцов для премьеры был выставлен лучший. Садко спел Б.С. Кокурин⁵³, Любовь — Л.В. Мясникова и царевну Волхову — М.С. Карпинчик⁵⁴. Остальные исполнители были мне мало

знакомы, и оценить их не удалось. Но нельзя не признать, что исполнение «Садко» в Новосибирске — это настоящее чудо нашего времени.

Рубинштейновского «Демона» я почему-то невзлюбил. Прослушав его несколько раз у С.И. Зимина, где его превосходно пел Н.А. Шевелев⁵⁵ со своим «шелковым» баритоном, я затем отложил эту оперу в самый дальний ящик и на нее не ходил. Таким образом, я проворонил одного из любимцев в этой роли московской публики — Г.А. Бакланова⁵⁶, который, правда недолго, всего 2-3 сезона, его и исполнял. Боясь совершенно забыть музыку, в одно из посещений Ленинграда я пошел на «Демона» в Мариинский. Он был обставлен отличными силами и, прежде всего, самим Демоном в исполнении П.З. Андреева 1-го⁵⁷. Тамарой была отличная певица Е.И. Попова⁵⁸, князь Синодал — Е.А. Третьяков⁵⁹ и даже добрым ангелом — красавица Е.Ф. Петренко⁶⁰. По-видимому, после длительного перерыва опера слушалась с удовольствием, и, вернувшись в Москву, я еще два раза сходил на нее в «Большой». Здесь состав тоже был неплохим. Заглавную партию пел С.И. Мигай, Тамару — А.К. Матова⁶¹, ее отца князя Гудала — В.Р. Петров, Синодала — А.В. Богданович⁶² и доброго гения — Н.А. Обухова или Е.А. Подольская⁶³. Но главным было чудесное оркестровое исполнение, находившееся в верных руках В.И. Сука. Пришлось не раз пожалеть, что мне не удалось в этой партии услышать Ф.И. Шаляпина, но на моей памяти «Демона» он спел единственный раз, и в Ленинграде, и я не решился ехать туда...

После Февральской революции в сентябре 1917 года в Большом театре был возобновлен несколько лет не шедший «Золотой петушок». Как курьез следует отметить, что Додон в нем был повышен в звании. Если до сих пор он числился «воеводой могущественного царя», то наконец-то он занял свое подобающее место как «царь Додон». И состав его несколько изменился в лучшую сторону, так как перешедшие от С.И. Зимина сразу два тенора-альтино разрешили вопрос о Звездочете. Сначала его долго пел В.Р. Пикок⁶⁴, а затем роль перешла к С.П. Юдину⁶⁵.

Я уже говорил, что первой оперой, услышанной мною в «Большом», была «Руслан и Людмила» М.И. Глинки. Довольно долгое время я его не слышал, а в 1915 году решил проверить свое первое впечатление. И, надо сказать, что пожалел то долгое время, когда сам себя лишил возможности слушать этот исполнительский шедевр Большого театра. Дело то в том, что дирижировал «Русланом» постоянно В.И. Сук, и дирижировал им наизусть, настолько он проникся этой классической музы-

кой. Руслана чаще всего пел В.Р. Петров, изредка Г.С. Пирогов, а позднее В.М. Политковский⁶⁶ упорно осваивавший басовый репертуар. Людмилу неизменно исполняла А.В. Нежданова, Ратмира — К.Е. Антарова, Гориславу — А.К. Матова или Н.П. Сыроватская⁶⁷. Фарлаф был В.В. Осипов, изредка П.И. Тихонов⁶⁸, а в двух теноровых партиях выступали: Финн — А.М. Лабинский или В.Р. Пикок, а Баян — А.А. Бобрович или М.С. Куржиямский⁶⁹ и позднее А.В. Богданович и С.П. Юдин. Легко видеть, что обычно состав оперы был на высоте, а если добавить еще роскошную интерпретацию танцев 3-го и 4-го действий, заканчивавшихся огневой лезгинкой, то легко понять, что слушателей всегда спектакль собирал много. Позднее Финна превосходно пел заканчивавший свою певческую жизнь Н.С. Ханаев, но и он не мог сравниться со всего раз слышанным мною в Ленинграде И.В. Ершовым. Наши ленинградские друзья в один голос превозносили Ершова-Финна, и в одну из поездок в Ленинград я застал его в этой роли. Общий уровень «Руслана» был не хуже московского, если не считать отсутствия А.В. Неждановой, которую заменяла Е.А. Степанова. Руслана пел В.И. Касторский⁷⁰, Фарлафа — Г.А. Боссе⁷¹, Ратмира — Н.М. Калинина⁷², Гориславу — А.И. Кобзарева⁷³ и Баяна — А.М. Кабанов⁷⁴. Но Финн — И.В. Ершов⁷⁵ был действительно на голову выше всех. Исполнение баллады было не мимолетным рассказом, а трогательным повествованием о несчастливой любви, исполненной волнующих моментов непонимания. А финский напев, лежащий в основе баллады, являлся изумительно разнообразным и в каждом своем звене носил новое эмоциональное содержание, это была вершина музыкально декламационного мастерства И.В. Ершова. На этом спектакле произошел небольшой казус. Дирижировавший им В.В. Бердяев⁷⁶ перед IV действием получил какое-то неприятное известие, которое вызвало у него глубокий обморок. Пока ему оказывали медицинскую помощь, антракт чрезвычайно затянулся, но все равно IV и V действия до конца вел Д.И. Пахитонов⁷⁷.

Однако мое знакомство и восхищение И.В. Ершовым еще далеко не было закончено. Еще в 1914 году, будучи случайно в Петрограде, я сходил в Мариинский театр прослушать русскую мистерию, аналог вагнеровского «Парсифаля» — «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». За один раз я, разумеется, еще ничего не усвоил, только понял, что это музыкальное чудо, вряд ли уступающее «Гибели богов» и требующее глубокого изучения. И.В. Ершов в партии Гришки Кутерьмы произвел на меня впечатление ослепительное, и я только горе-

вал, что вряд ли скоро опять его увижу. Состав петроградского «Китежа», где он пел уже в 35-й раз, особенно выдающимся не был. Февронию пела Е.Н. Николаева⁷⁸, старого князя Юрия — И.Ф. Филиппов⁷⁹, княжича Всеволода — Е.Э. Виттин⁸⁰ и Федора Поярка — В.С. Шаронов⁸¹. Дирижировал Н.А. Малько⁸².

И вот годом позднее, в 1916 году, «Сказание о граде Китеже» пошло и у нас в «Большом». И каково же было наше счастье, что на роль Кутерьмы дирекция театра не успела подготовить достойного артиста, и 5-6 первых спектаклей командировала в Москву И.В. Ершова. Вот тут мы пригляделись к нему и пришли к единогласному мнению, что это Шаляпин среди теноров. Он не играл Кутерьму, он жил в нем, и благородство артиста выражалось в том, что он своего героя-пьяницу, предателя и изменника родины — наделял каким-то человеческим обаянием, вызывавшим не отвращение, а жалость. Он был слабым, с жизнью он справиться не сумел, а отсюда и распад личности, протекавший у нас на глазах и конечно безумие. Ах, какая же это была игра, просто какое-то волшебство, где о чувстве меры нечего было и говорить. Кутерьма — образ цельный и русский до мозга костей — был перед нами. Дирижировал «Китежем» В.И. Сук и, по-видимому, влюбился в эту оперу до предела, в своих заботах о качестве он не жалел ничего. В.В. Барсова, солистка первого ранга, рассказывала мне, что нередко В.И. Сук звонил по телефону и просил приехать к концу оперы спеть несколько фраз одной из райских птиц Сирина и Алконоста, появляющихся на несколько мгновений в 5-й и 6-й картинах. И В.В. Барсова ехала: так неловко было отказывать мудрому старику.

Московский состав был отнюдь не хуже ленинградского. Февронию великолепно играла и пела Л.Н. Балановская, после Вагнера это была ее лучшая партия. После нее Февронию исполняла и К.Г. Держинская⁸³. Князя Юрия пел В.Р. Петров, княжича Всеволода — А.В. Богданович, Федора Поярка — Ф.В. Павловский. Позднее были многочисленные замены. Так, когда И.В. Ершов перестал наезжать из Ленинграда, Кутерьму пели: В.К. Липецкий⁸⁴, однажды В.Р. Пикок, а в 1926 году после обновления Н. Н. Озеров⁸⁵. Изменился исполнитель Поярка, им стали Л.Ф. Савранский или В.М. Политковский. В 1934 году Феврония была Е.С. Сливинская⁸⁶, старым князем М.Д. Михайлов, княжичем — С.Н. Стрельцов⁸⁷ и Кутерьмой — Н.С. Ханаев⁸⁸. Поскольку я ходил на «Китеж» более 20 раз, все эти перемены протекали на моих глазах. Общая же судьба «Китежа» в это время была далеко не простой.

В 1917 году в газетах завязалась дискуссия, что опера эта религиозно мистическая, и стоит ли ее ставить, не нужно ли основательно процenzуровать текст. Для начала «Китеж» перестали давать на радио. Одно время опера держалась только на том, что В.И. Сук как народный артист Республики имел право одну-две вещи ставить по своему усмотрению. Когда же в 1926—1927 годах опера была возобновлена, Февронию пела вначале А.К. Матова, а затем К.Г. Держинская. Одновременно начались купюры особо «мистических» мест: молитва Кутерьмы и Февронии в начале 5-й картины, явление убиенного княжича в ее конце и часть преображенного Китежа в последней картине. Но в декабре 1955 года я приезжал из Алма-Аты в Москву и угодил на декаду латышского искусства и литературы. Увидев на афише, что в Большом театре идут два спектакля Латышской государственной оперы «Сказание о граде Китеже», я поспешил запастись билетами. То ли Москва уже была насыщена этим спектаклем, то ли опасалась, что он будет на латышском языке, но билеты покупались плохо, и можно было выбирать — что и где угодно. Но латыши были молодцами и немало удивили собравшихся. Оказалось, что перед отъездом в Москву они переучили все партии с латышского на русский, и только легкий акцент выдавал, что поют нерусские певцы. А другая особенность была в том, что ни единой купюры в опере не было, и она шла в полной целостности и сохранности. Состав был наилучшим: Феврония — красавица Регина Малынь⁸⁹, князь Юрий — Александр Дашков⁹⁰, княжич — Артур Ванаг⁹¹, Гришка Кутерьма — Артур Фринберг⁹² и Федор Поярок — Александр Вилломанис⁹³. Разучена опера была блестяще и после облупленных редакций московских спектаклей звучала как возрожденное откровение. Два этих спектакля прошли прямо как наслаждение. Дирижировал Рихард Глазун, вступление «Похвала пустыне» и знаменитая «Сеча при Керженце» звучали великолепно. Латыши пожали полную славу!

Бенефис оркестра Большого театра в том 1916 году прошел против обыкновения довольно вяло. Ни зарубежных дирижеров, ни выдающихся певцов решено было не приглашать и остановились на первом представлении новой «норвежской» оперы директора московской консерватории М.М. Ипполитова-Иванова «Оле из Норланда», шедшей к тому же под собственным управлением автора. Примерно за год-полтора до этого М.М. Ипполитов-Иванов получил в подарок из Норвегии великолепнейший фольклорный сборник норвежских народных песен. Восхищенный разнообразной и самобытной

мелодикой этих песен, композитор на их основе по простенькой рыбацкой повести М. Иерсена и написал эту оперу, исполнение которой было обеспечено отличным составом. Партию Оле исполнял И.С. Дыгас, Герды, его невесты, — А.В. Нежданова и соперника Оле, трактирщика Иогана, — Ф.В. Павловский. Музыка оперы была весьма мелодична, и у Герды, и у Оле были недурные сольные номера и прелестные, чуть сентиментальные дуэты. Помнится шуточное начало одного из них: «О, как плыла ты из Сае Грунден, то было рано на заре. Приплыл Оле твой из Карислунден, придвинул лодку кормой к корме. Ты веслом его побила, он даже бедненький упал. Ему тогда так больно было, смеялась ты, а он страдал». Какого-либо относительного успеха опера не имела и потихоньку угасла.

Но зато поставленная за год раньше, в апреле 1915 года, опера Н.А. Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством» имела настоящий успех и приобрела в короткое время целый сонм любителей. История ее не безынтересна. Известно, что 1875 году был объявлен конкурс на сочинение оперы на Гоголевский сюжет «Ночи перед Рождеством». Н.А. Римский-Корсаков был одним из членов конкурсной комиссии. Было подано на конкурс 8 опер, и Н.А. Римский-Корсаков очень низко оценил общий крайне слабый уровень этой конкурсной продукции. Однако в конкурсе участвовал П.И. Чайковский и его «Кузнец Вакула», позднее переименованный в «Черевички», оказавшийся победителем конкурса.

П.И. Чайковский просил Н.А. Римского-Корсакова высказать ему нелицеприятное мнение о «Вакуле», и тот резко выделил это сочинение на фоне всех других, фигурировавших в конкурсе. Впрочем, в письме он заметил, что «много ему там понравилось, а многое и не понравилось», в недостатках оперы Н.А. Римский-Корсаков винил, прежде всего, ее либретто. А почему — стало ясно, когда почти немедленно по окончании конкурса Н.А. Римский-Корсаков сам приступил к сочинению оперы на сюжет «Ночи перед Рождеством».

По-видимому, ему больше всего не понравились многочисленные отступления текста либретто «Вакулы» от сочного языка Гоголя. Сам он писал, что старается возможно ближе держаться к Гоголю. А во-вторых, мне кажется, ему не могла понравиться и общая приземленность музыки «Черевичек», выдвижение на первый план бытовой, а не сказочной стихии Н.В. Гоголя. Но, так или иначе, «Черевички» зажили уже шумной сценической жизнью, когда опера Корсакова только появилась на свет.

Надо прямо сказать, Москва приняла «Ночь перед Рождеством» с энтузиазмом. Имел ли тут значение многообещающий подзаголовок «Быль колядка», который повлек за собой изумительно тактичное распределение бытового и сказочного элементов, или это была дань живому языку и действию, отличавшим «Ночь перед Рождеством» от вяловатых «Черевичек», но о ней говорили, ее напевали, и зрительный зал каждый спектакль был полон. Обставлена опера была как нельзя лучше. Оксану почти бессменно пела Л.Н. Балановская, и это было истинное чудо перевоплощения, как после трагических обликов валькирии или Февронии она освоилась с бытовым образом украинской дивчины и не притворялась ею, а полноценно жила. Живая, подвижная, лукавая, она была великолепна и в этом облике, как, впрочем, всегда. Вакулу вначале исполнял А.М. Лабинский, позднее он чередовался с А.П. Боначием. Чуба пели В.В. Осипов и В.Р. Петров, последний в своей сцене — в гостях у Солохи — был восхитителен. Хороши были и исполнители более мелких ролей: Солоха — Н.К. Правдина, дьячок Осип Никифорович — А.М. Успенский⁹⁴ и черт — Ф.Ф. Эрнст⁹⁵. Некоторым курьезом был светлейший князь, свободно распоряжавшийся гардеробом царицы, но в 1918 году всё стало на свои места, и царица появилась сама. Но, кроме того, Н.А. Римский-Корсаков очень умело воспользовался временем полета Вакулы с чертом в Петербург и сочинил сюда великолепную балетно-астрономическую сцену, в которой танцевали созвездия: Плеяды, Медведица, Орион, рождалась Комета, окруженная падающими звездочками, и плясали ведьмы и колдуны. А при возвращении Вакулы во время полета происходил перелом на весну и появлялась утренняя (Венера), окруженная светлыми духами. Музыка этого балета была совершенно волшебной, и поставлен балет был А.А. Горским⁹⁶. В общем, «Ночь перед Рождеством» была несомненным событием.

Две следующих постановки 1916 и 1917 годов были много ниже рангом. В 1916 году это была «Чародейка» П.И. Чайковского на одноименный текст драмы И. В. Шпагинского. Опера эта довольно мелодична, а в партии Настасьи — «кумы», которая и есть чародейка, ее пела опять же наша любимица Л.Н. Балановская. Встречаются две великолепные сольные арии «Глянуть с Нижнего» и «Где же ты мой желанный». Из-за этих арий опера слушается без скуки, и только очень сложное и запутанное действие несколько утомляет слушателя. Кроме Л.Н. Балановской и другие действующие лица были не плохи. Старого князя пел Ф.В. Павловский, княгиню — Н.К. Правдина,

княжича — А.М. Лабинский и дьяка Мамырова, сплетника и доносчика, — В.Р. Петров. Все эти лица в предательском заговоре кружатся вокруг кумы и постепенно один за другим погибают: кто убит, кто сходит с ума. Общее впечатление складывается такое, что опера кончается естественно, поскольку все действующие лица перебиты... Возможно из-за этой напряженной атмосферы, я никогда не видел, чтобы «Чародейка» превышала чисто формальный, временный успех. Обычно она крайне скоро сходила со сцены.

Следующая новинка 1917 года была опять посвящена П.И. Чайковскому. Это была очень долго не шедшая на сцене Большого театра опера «Мазепа». Обычно этот спектакль ставится и держится на сцене при наличии хорошего исполнителя заглавной партии. Так, у С.И. Зимина, я помню, «Мазепа» шла с успехом только в том случае, если в составе труппы был Н.А. Шелле со своим бархатным голосом, у которого любовная ария: «О Мария, Мария» была настоящим шедевром. В Большом театре первоначальный состав возобновления не был особенно удачен. Правда, была отличная Мария — К.Г. Держинская, но мужская часть оперы была так себе. Кочубея исполнял Л.Ф. Савранский, Мазепу — Ф.В. Павловский, Андрея — В.К. Липецкий. Дирижировал Эмиль Купер, и симфонический антракт к III действию «Полтавский бой» звучал у него впечатляюще. К зиме, в декабре, состав действующих лиц удалось несколько подправить. Кочубей остался тем же, но Мазепу запел А.К. Минеев, Андрей — А.В. Богданович, жену Кочубея Любовь — Н.Д. Бельская⁹⁷, а Марию — Л. Н. Балановская. Эти две главные роли — Мария и Мазепа — сразу резко повысили качество исполнения, и опера зазвучала энергичнее. Если попытаться сравнить «Мазепу» и «Чародейку», то первая, безусловно, больше нравилась слушателям и держалась на сцене значительно дольше.

Теперь надо сказать несколько слов о судьбе «Снегурочки» на сцене Большого театра. Выше упоминалось, что впервые эту весеннюю сказку я услышал в изумительном исполнении А.В. Неждановой и Л.В. Собинова. Тогда она произвела на меня такое впечатление, что несколько лет я просто боялся идти на нее и разрушать обаяние первого спектакля. Но «Снегурочка» была постоянным репертуарным спектаклем Большого театра, и в 1916 году я рискнул снова посетить ее. Состав, начиная с А.В. Неждановой, по-прежнему был сильным: Мороз — В. Р. Петров, Лель — Н.К. Правдина, Купава — К.Г. Держинская, Мизгирь — Ф.В. Павловский и царь Берендей — А.В. Богданович. Шла опера с пропуском вставной второй каватины Берендея: «Уходит день

веселый». В дальнейших спектаклях наблюдались некоторые изменения. Так, Берендея как-то раз спел ленинградский тенор М.А. Александрович, Весну пела Н.А. Обухова, Купаву — Л.Н. Балановская, Мизгиря — Л.Ф. Савранский, В. М. Политковский или С.И. Мигай, Снегурочку иногда исполняла Е. А. Степанова, а царя Берендея — С.П. Юдин. Леля кроме Н.К. Правдиной не раз пела К.Е. Антарова. Но вообще, «Снегурочка» прочно держалась в репертуаре, и слышанная мною и позднее, в 1941 и 1955 годах, не теряла своего поэтического обаяния.

Бенефис хора 1916 года, данный 2 февраля, внес в репертуар Большого театра еще одну великолепную оперу Н.А. Римского-Корсакова. Выше мною упоминалось, что однажды в 1897—1898 годах композитору пришлось в голову проверить собственные технические возможности и написать две оперы, резко различающиеся между собой. Одна из них должна была быть в декламационном стиле, и это был «Моцарт и Сальери». А другая — певучая, в глинкавской манере, с вокальными номерами, расчлененными ансамблями: квартетами, трио и т. п. Вот этой певучей оперой и была поставленная в бенефис хора «Царская невеста» по одноименной драме Л.А. Мея. Что и говорить, опера была чрезвычайно певучей, начинаясь прямо с большого монолога опричника Григория Грязного, она дальше шла, перемежаясь то сольными номерами всех действующих лиц, то хоровыми или ансамблевыми выступлениями или же небольшими мелодическими речитативными диалогами. В основной роли Марфы Собакиной, «царской невесты», чрезвычайно трогательно была А.В. Нежданова, которая к сцене безумия IV акта достигала чисто трагического выражения. Остальной состав подобрался крайне удачно и в течение нескольких лет был совершенно бессменным. Отца Марфы, старого купца, пел В.Р. Петров, Григория Грязного с необычайной драматической экспрессией исполнял Л.Ф. Савранский, Лыкова, неудачливого жениха Марфы, — А.М. Лабинский или М.С. Куржиямский, Любашу, мстительную любовницу Грязного, — Н.А. Обухова или О.Р. Павлова. Дирижировал Эмиль Купер. А.В. Нежданова же была бессменна, и, можно сказать, на ней вся эта трагическая эпопея и держалась.

Позднее, в 1940 году «Царская невеста» очень удачно была поставлена и в Алма-Ате, что было в основном заслугой отличного дирижера В.И. Пирадова⁹⁸ и нескольких талантливых исполнителей. На первом месте из них следует поставить Грязного — С. И. Колтона⁹⁹, Любашу — З.Н. Никитину, Собакина — Е.В. Иванова¹⁰⁰ и Лыкова — А.А. Матвеева. К сожалению,

Марфы — О.В. Карпова и Н.Н. Самышина¹⁰¹, бывшие вполне корректными, никакого сравнения не выдерживали, а Н.К. Кукина¹⁰² почему-то спеть Марфу не решилась. Но и в Алма-Ате опера слушалась с тем же напряжением, а после трагической сцены IV действия слушатели расходились в неизменно подавленном настроении.

В следующем 1917 году бенефис хора был опять основан на неувядаемом обаянии А.В. Неждановой. Для него были поставлены две небольшие оперы: «Кашей бессмертный», прелестная осенняя сказочка Н.А. Римского-Корсакова, и трогательная история слепой дочери неаполитанского короля «Иоланта» П.И. Чайковского. А.В. Нежданова красила своим участием обе эти оперы. Мне лично несравненно больше сентиментальной и несколько слезливой музыки П.И. Чайковского нравилась энергичная музыка «Кашея» и, прослушав однажды весь спектакль, я в дальнейшем чаще на «Иоланту» не оставался.

Музыка «Кашея» и в самом деле носила какой-то осенний характер. Затуманенная звучность угрюмого Кашеева царства, слезы пленной царевны, Ненаглядной красоты — Неждановой и хвастливый монолог Кашея — В.Р. Пикока, гордившегося своим бессмертием, — все это нагнетало унылое и безысходное настроение в начале оперы. А закулисный хор «Вьюга, белая метель, запусти сосну и ель» не сулил впереди ничего хорошего. Несколько оживлялось действие с появлением Ивана Королевича — С.И. Мигая, ищущего свою царевну. Однако на пути к ней встречается безжалостная Кашеевна (Н.А. Обухова) — дочь, у которой в слезинке запрятана Кашеева смерть, но вызвать эту слезинку еще никому не удавалось. Близится ночь, утомленный королевич засыпает, а Кашеевна сначала усыпляет его с помощью своих волшебных цветов, а затем точит и кует меч (об этой ковке я говорил в связи с ковкой меча Зигфридом), рассчитывая отсечь им голову с плеч. Но когда доходит до этого момента, Кашеевну охватывает любовь и жалость к королевичу, у нее выступают слезинки, и Кашей и его царство погибает, а Кашеевна превращается в плачущую иву. Тогда наступает свет, меняется, веселеет характер музыки. Буря-богатырь — В.В. Осипов распахивает ворота Кашеева царства — и там весна, свет и солнце. Кашей тоже очень певуч, сольные монологи есть у всех действующих лиц и лучший из них у Кашеевны.

Что же касается «Иоланты», то последняя, несомненно, ставилась для А.В. Неждановой и предпочиталась ею. Сужу об этом потому, что позднее царевну Ненаглядную красоту пела иногда Е.К. Катульская, но Иоланта неизменно оставалась за

А.В. Неждановой. Обставлена «Иоланта» была отлично: король Рене — В.Р. Петров, Роберт Бургундский чаще других был А.К. Минеев, затем С.И. Мигай и Ф.В. Павловский, граф Водмон — А.М. Лабинский или А.В. Богданович и мавританский врач Эбн-Хакиа, исцелитель Иоланты — Л.Ф. Савранский. В «Иоланте» также немало хорошей музыки, укажу хотя бы на исключительно популярную арию Роберта: «Кто может сравниться с Матильдой моей», и она очень недурно контрастирует с «Кашеем», но последний более национален, в нем «русским духом пахнет», тогда как «Иоланта» эклектична. Поэтому и порядок спектакля был неправилен, лучше было бы сначала давать «Иоланту», а уж потом «Кашея».

Бенефис хора в 1917 году был отмечен первым представлением «Самсона и Далилы», довольно редко ставящейся оперы К. Сен-Санса. Подобно «Юдифи», сюжет этой небольшой (меньше трех часов) оперы посвящен тоже неприятной истории в стане израильтян, только с более печальной развязкой, так как когда измученного издевательствами и предательством соблазнительницы Далилы Самсона оставляют в храме Дагона, он напрягает все свои силы и обрушивает храм на головы филистимлян. Небольшой состав действующих лиц, как в бенефисе, так и в последующих представлениях, был подобран наилучшим из возможных образов. Далилу превосходно пела Н.А. Обухова, это была едва ли не лучшая ее партия, и обе сильные арии: выходная «Весна появилась и все оживилось» и обращенная к Самсону «Ах, нет сил, нет сил снести страдание» были спеты с огромным подъемом. Партию Самсона звучно исполнял И.С. Дыгас, верховного жреца Дагона — Ф.В. Павловский и старого еврея — вездесущий В.Р. Петров. В бенефисном спектакле не обошлось и без участия А.В. Неждановой, но так как в опере ей петь нечего, то был добавлен великолепный концертный номер, о котором я упоминал при опере С.И. Зимина, — сцена сумасшествия Офелии из «Гамлета» А. Тома. Наконец, балетную сцену «Вакханалия» сначала танцевали Е.В. Гельцер¹⁰³ и А.В. Жуков¹⁰⁴, а позднее С.В. Фёдорова 2-ая¹⁰⁵ и М.М. Мордкин.¹⁰⁶ И все же сенсации эта постановка не сделала и сравнительно недолго продержалась на сцене. Дирижировал сам Эмиль Купер, но и это не помогло.

Выше, в связи со своими первыми походами в оперу С.И. Зимина, я упоминал о блестящем исполнении в его труппе «Аиды» Дж. Верди. Она осталась в моей памяти неразрывно с первыми выступлениями В.П. Дамаева — Радамеса и В.Н. Петровой-Званцевой — Амнерис. Однако в сезоне 1917

года мне захотелось познакомиться с ее исполнением и в «Большом». Первые посещения этой обычной репертуарной оперы обнаружили, что за редкими исключениями опера и здесь ставилась на незаурядной высоте. В партии Аиды чаще всего выступала К.Г. Держинская, вряд ли можно было ожидать кого-либо лучше. Изредка партию пела А.К. Матова, голос у нее был послабее, но благодаря этому весь облик получался более лирическим, и однажды я слышал совсем неизвестную А.А. Соловьеву¹⁰⁷. Долго в «Большом» не было Амнерис, равной В.Н. Петровой-Званцевой. Ее сначала пела Н.Д. Бельская, и лишь позднее появились Н.А. Обухова и В.А. Давыдова. Лучшим Радамесом несомненно был И. С. Дыгас, послабее его были А.М. Лабинский, М.В. Микиша¹⁰⁸ и Н.Н. Озеров, эфиопского царя Амонасра, отца Аиды, сначала исполнил Ф.В. Павловский, а позднее очень хорошо Л.Ф. Савранский. Верховный жрец Рамфис был великолепен В.Р. Петров, изредка перемежавшийся с Григорием Пироговым. В этих составах я прослушал десяток спектаклей, довелось посетить и под другими дирижерами. Один шел под управлением знаменитого австрияка Фрица Штидри¹⁰⁹ в 1926 году, как раз в нем и спела Аиду вышеупомянутая А.А. Соловьева. Другие были Н.А. Обухова — Амнерис, Радамес — М.В. Микиша, Амонаср — Л.Ф. Савранский и Рамфис — В.Н. Лубенцов¹¹⁰. Но всё это было неважно в сравнении с волшебством, сделанным Фрицем Штидри в оркестре. Он звучал как никогда ново, и его просто узнать было нельзя, хотя у В.И. Сука «Аида» была из лучших и любимых опер. От тончайших нюансов на берегу Нила и до победного грома возвращения Радамеса с войны все было задумано Ф. Штидри бесподобно, а могучим оркестром Большого театра выполнено в совершенстве.

В другой раз происходило праздничное торжество. 12 января 1934 года давался спектакль в честь 40-летия дирижерской и композиторской деятельности народного артиста республики Льва Петровича Штейнберга¹¹¹. Под его управлением шла «Аида» с отличным составом: Аида — К.Г. Держинская, Амнерис — В.А. Давыдова, Радамес — Н.Н. Озеров, Амонаср — Л.Ф. Савранский и Рамфис — В.Р. Петров. Особых откровений в оркестровом исполнении не было. Он звучал примерно как у В.И. Сука. Ну а по окончании спектакля было импровизированное чествование: много хороших слов в адрес юбиляра, много музыки, например скерцо из его III симфонии, слава, марш Будённого, марш из Конька Горбунка и прелестные танцы: цыганский — А.И. Абрамова¹¹² с двумя кавалерами, солдатская русская

пляска, а в заключение растроганное ответное слово юбиляра. Этой «Аидой» я и закончил посещение ее в Большом театре. Добавлю только, что очень неплохо ставилась эта популярная опера и в далекой провинциальной Алма-Ате, особенно под управлением дирижера Григория Столярова¹¹³.

Выше я уже рассказывал, как В.И. Сук, пользуясь званием народного артиста СССР, спасал для слушателей Большого театра «Сказание о граде Китеже». Это был нелегкий и рискованный труд, поскольку газеты трубили о религиозно-мистическом содержании действия, а большинство новых зрителей просто не понимало ни времени, ни характера происходившего. Помню на одном из представлений, после II картины расстройства свадебного поезда Февронии и нашествия татар, схвативших ее в плен, очень милая соседка обратилась ко мне с наивным вопросом: «Скажите, Вы не знаете за что арестовали эту приехавшую девушку?» Это значило поиски современности в этой древней истории.

В 1925 году появилась еще одна постановка, которую В.И. Суку пришлось покрывать своим званием. Это была «Саломея» Рихарда Штрауса на текст Оскара Уайльда, переведенный на русский язык С.Ю. Левиным¹¹⁴, автором «Записок оперного певца». Это произведение со стороны религиозного содержания поддавалось нападкам еще легче, чем «Китеж», так как в нем подробно и под очень острым углом рассказывалась вся история гибели Иоанна Крестителя. При этом она рассказывалась под чрезвычайно сложную, сверхмодерную музыку, в которой хотя и можно было уловить некоторые реминисценции Вагнера, но значительно усложненные и омраченные. Начинаясь в душную темную ночь, эта музыка всё нагнетала и обостряла страстное чувственное напряжение и доминировавшие любовные вопли Саломеи: «Я хочу целовать уста твои, Иоканаан» — с первого момента давали понять о предстоящем трагическом насилии. Даже такая, казалось бы, полная юмора сцена, как спор евреев о грядущем Мессии, носила какой-то жестокий и непримиримый характер. Основные же действующие лица: жестокий и сластолюбивый тетрарх Иудеи Ирод, ревнивая Иродиада и прекрасная Саломея — все казались больными острой половой психопатией. Несколько рассеивала это гнетущее тяжелое состояние пляска рабынь, в разгаре которой сама Саломея, а вернее — заменяющая ее отличная балерина — исполняет известный «танец семи покрывал», в финале которого она является совершенно обнаженной.

Музыка Саломеи настолько слитна с действием, что хотя она лишена вагнеровских лейтмотивов, но ни один шаг, ни один жест не остаются не окрашенным и не объясненным ею, и после одного-двух спектаклей она слушается с наслаждением и полным пониманием. Р. Штраус по справедливости заслужил имя Рихарда II (после Вагнера) и далеко вперед двинул немецкую оперную и симфоническую музыку.

Исполнялась «Саломея» блестяще. К сожалению, в Москве для заглавной партии не нашлось подходящей певицы, и ее, так же как и в Ленинграде, пела одна и та же В.К. Павловская¹¹⁵. Ирода пел и прекрасно играл М.В. Микиша, Иоканаана исполнял В.М. Политковский. Танец семи покрывал великолепно танцевала А.М. Абрамова. Дирижировал сначала В.И. Сук, который положительно купался в музыке Р. Штрауса и постоянных овациях слушателей. Когда В. И. Сук начал утомляться этой нелегкой музыкой, несколько спектаклей провел Альберт Коутс¹¹⁶. И, наконец, в 1929 году дирижером выступил В.В. Небольсин. Прослушав четыре спектакля в Москве в одну из поездок в Ленинград, попытался я послушать «Саломею» и там, надеясь застать в роли Ирода И.В. Ершова. Но, увы, он уже не выступал, и вместо него был Н.Н. Ку克林¹¹⁷. Между тем партия Ирода чрезвычайно интересна тем, что, когда он наблюдает некоторое время игру Саломеи с головой Иоканаана, его самого охватывает отвращение и страх перед этим неумным безумием страсти, и он обращается к страже с приказом: «Убейте эту женщину», чем и заканчивается опера. Саломею раздавливают щитами...

Наконец, в 1926 году в Ленинграде, а в 1927 году в Москве была впервые поставлена еще одна новинка — опера С.С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Когда в Москве ее еще не было, я ездил ненадолго в Ленинград и, естественно, стремился познакомиться с этой новостью. А жил я в тот приезд у вице-президента АН СССР академика В.Л. Комарова. Владимир Леонтьевич был чрезвычайно терпим к моей театральной страсти, и когда я сказал, что вечером уйду в театр, с явным любопытством спросил: «А это куда?» Я ответил: «Да вот на оперу Прокофьева». В.Л. Комаров очень оживился и сказал: «Ну, вот и узнаем, что такая за опера, а то мне все уши прожужжали». Выше я упоминал, что в театре мне было очень приятно встретить увлечение моей юности: М.В. Бочарова (в звании заслуженного артиста республики) в роли короля Треф, несчастного отца вечно тоскующего принца. Значит, оценили все-таки яркого и музыкального певца. А в партии Труффальдино, че-

ловека, умеющего всех смешить, и спутника принца в его путешествиях чудесно выступал народный артист И.В. Ершов. Это действительно был фейерверк веселости и выдумок, нередко спасавший бедолагу принца и приведший его через бездну препятствий к одной из принцесс трех апельсинов. Хотя с первого раза я еще не очень разобрался даже в действии оперы, она мне понравилась, о чем вечером я подробно доложил В.Л. Комарову. Очень хотелось поскорее услышать оперу в Москве, и в мае 1927 года мы дождались этого события. Если у нас не было такого Труффальдино, как И.В. Ершов, то его более или менее компенсировала принцесса Нинетта из апельсина, исполнявшаяся А.В. Неждановой. Впрочем, петь ей было нечего, так как вся музыка носила речитативно-декламационный характер, и только оркестр в некоторых местах получал мелодическую нагрузку. Но веселья и новизны отнять у оперы никак было нельзя. Уже с первых слов пролога, где идет шумный спор о предстоящем действии, так как один требует высоких трагедий, а другие комедий и бодрящего смеха. Лирики тоскуют по сентиментальности, а еще есть чудаки и пустоголовые — все со своими взглядами на спектакль. В числе превосходных оркестровых номеров широко известен, поистине знаменит «Марш из трех апельсинов», который на фортепиано играл в концертах сам С.С. Прокофьев, а переложенный для скрипки, он служил украшением программы украинской скрипачки Ольги Пархоменко¹¹⁸. Чрезвычайно интересно звучит также оркестровый номер «Игры в карты», когда происходит фантастическая игра, ставкой в которой является принц, а играют добрый маг Челий и злая фея Фата-Моргана. В конце же оперы настоящая сказочная путаница: принцесса превращается в крысу, в нее стреляют из пушки, и маг Челий возвращает ей внешность А.В. Неждановой. В Ленинграде оперу пустили как детский спектакль, не знаю, как оценивалась детьми музыка, но от действия они были в восторге.

Состав спектакля в «Большом» был первоклассный. Король Треф — В.Р. Петров, принц — В.П. Исаков, принцесса Клариче, — А.К. Минеев, маг Челий — Александр Пирогов, Фата-Моргана — Л.Г. Рудницкая, принцесса Нинетта — А.В. Нежданова, злая кухарка — В.В. Осипов, Фарфарелло дьявол — В.А. Малышев. Дирижировал по обыкновению несколько шумно Н.С. Голованов, но он не позволил себе ни малейшей купюры, и опера шла так, как она и была написана. Позднее принца исполнял И.С. Козловский, а дирижировал много тактичнее В.В. Небольсин.

На этом я кончаю характеристику тех спектаклей, которые слушал неоднократно, как бы изучал. Но кроме них было еще немало таких, которые приходилось по разным обстоятельствам видеть и слышать один-два раза или по несколько раз, но в провинциальных театрах Алма-Аты или Новосибирска. Так как некоторые из них бывали очень интересны, то я постараюсь напомнить о них, но только в том случае, если воспоминания не сведутся к голому протоколу. И, между тем, начинать приходится именно почти с протокола. 27 декабря 1925 года мне довелось слушать первое представление новой оперы В.А. Золотарёва¹¹⁹ «Декабристы». Это было громоздкое произведение в 4 актах и 6 картинах, со множеством действующих лиц и с небольшим количеством стоящей музыки.

Деталей ее я, разумеется, помнить уже не могу, но ясно помню, что она производила впечатление какой-то спешки и недоделанности. Любопытно, что когда в последнее время, несколько лет тому назад, я слушал другую оперу на тот же сюжет и с тем же именем Ю.А. Шапорина¹²⁰, то впечатление было диаметрально противоположным: ее музыка показалась мне вымученной, засушенной. Оказалось, что автор компоновал ее больше 10 лет. Естественно, что там остались только рожки и ножки...

В декабре 1926 года мне посчастливилось еще, уже в последний раз, встретиться с поющим И.В. Ершовым. Я был в Ленинграде и усмотрел на афише Мариинского театра никогда мной не слышанную «Псковитянку» Н.А. Римского-Корсакова с ее прелестным лирическим прологом «Вера Шелога»¹²¹. Шаляпинскую роль Ивана Грозного не ахти как исполнил М.О. Рейзен¹²², Ольгу, его незаконную дочь, — М.В. Коваленко¹²³, а ее жениха, свободолюбивого псковича Михаила Тучу, — И.В. Ершов. О роли и поведении Грозного я не раз читал в приложении к Ф.И. Шаляпину и поэтому глаз не сводил с И.В. Ершова. Пскову грозит беда — едет разгневанный царь, будут преследования, казни, прощай, псковская вольность. Так что же делать: покориться, повиниться перед царем или восстать и обороняться? Для Тучи — И.В. Ершова — тут и выбора не было, и на вече он категорически выбирает оборону. Но большинство не за ним, и даже и посмеивается: что, один разве воевать будешь? Туча вызывает немногих сторонников, и с боевой песней «О, судари псковичи, забирайте топоры, собирайтесь во дворы» повстанцы следуют за ним. В последней картине — шатре Грозного, где он собирается повидаться с Ольгой, Туча подозревает, что царь намерен увести ее из Пскова и со своими храбрецами думает отбить ее, он еще великолепно звучно и распевно поет за кулисами «Раскукуйся ты, кукушечка,

в зеленом саду, дубравушке» — и здесь погибает в схватке. Легко видеть, что этот героический образ, несомненно, из амплуа И.В. Ершова. Позднее, в 1933 году, я слышал «Псковитянку» и в «Большом» с Грозным — Александром Пироговым¹²⁴, Ольгой — Е.К. Межеруп¹²⁵ и Михаилом Тучей — С.Н. Стрельцовым. А Пирогов был несколько лучше М.О. Рейзена, но и тот, и другой до Ф.И. Шаляпина не дотягивали.

Несколько любопытных новинок я услышал в 1929—1930 годах в Ленинграде, где мне приходилось бывать для отчетов по экспедициям. Так, с большим любопытством пошел я на новую оперу Рихарда Штрауса «Кавалер розы». В противоположность трагической «Саломее», это весьма озорная музыкальная комедия, сочиненная в 1909—1910 годах на либретто Гуго фон Гофманстала, вся пропитанная ритмами и мелодиями старинных венских вальсов, под которые разыгрываются и нежные любовные сцены, и комические споры, и даже потасовки. Хотя музыка оперы сравнительно доступна и остроумна, но по своему объему, сложности и красочной оркестровке она, несомненно, относится к типу большой и труднейшей оперы. Под управлением В.А. Дранишникова¹²⁶ нелегкая музыка Р. Штрауса была исполнена великолепно и с первоклассным составом певцов. Октавиан, кавалер роз, была переодетая С.П. Преображенская¹²⁷, жена маршала — Изгур¹²⁸, Софи — Р.Г. Горская¹²⁹, барон Оке — П.М. Журавленко¹³⁰, Фаниаль — М.П. Томашевский¹³¹. К сожалению, в постановке царил какой-то странный разнобой. Художница изобразила в декорациях некую ирреальность — вне времени и пространства, чем крайне осложнила совершенно конкретное действие и бытовые образы героев. Поэтому, как это часто бывает в оперных театрах, спектакль был не очень весел и тяжеловат. Приятно, что у многих действующих лиц имеются вокальные монологи, написанные с большим мастерством.

8 мая 1930 года мне посчастливилось в Малом оперном театре¹³² услышать первую оперу Д.Д. Шостаковича «Нос» на одноименный сюжет фантастической повести Н.В. Гоголя. Опера включает 3 действия и 10 картин. Либретто составил сам автор оперы, стараясь возможно ближе держаться гоголевского текста, прибавив к нему лишь «сильно развитую сцену поимки носа, на которую у Гоголя есть только намек». Жанр музыки определить довольно трудно, поскольку хотя сюжет как будто предполагает комическую оперу, но музыка ее весьма серьезна и драматична. Конечно, широких вокальных номеров в ней нет, и даже сравнительно пространные монологи

майора Ковалёва построены в декламационно-речитативной форме. Одна из особенностей музыки, которую помню я до сих пор, — это антракт между 2 и 3 картинами, оркестрованный одними ударными инструментами, т. е. не имеющий ни одного смычкового штриха. Нельзя не отметить превосходной инструментовки всей оперы, свидетельствующей о незаурядном мастерстве и вместе с тем о свойственной этому автору не особенной привлекательности его музыки.

В «Малеготе», как называют ленинградцы этот по преимуществу экспериментальный оперный театр, постарались разучить и поставить эту любопытную оперу наилучшим образом. Дирижировал С.А. Самосуд¹³³, Ковалёва исполнял П.М. Журавленко, Ивана Яковлевича — В.Ф. Райков, а своеобразную фигуру Носа — И.А. Нечаев¹³⁴. В декоративном отношении ленинградцам, конечно, было интересно видеть на сцене внутренность Казанского собора в 4-й картине, где Нос впервые обретает самостоятельный голос.

В том же году в Мариинском театре мне довелось познакомиться с прелестней оперой Дж. Верди «Бал-маскарад». Вот уже где нельзя сказать, что героям нечего петь. Их, как почти всегда у Дж. Верди, немного, и у каждого действующего лица имеется по крайней мере по одному отличному сольному номеру, а у тенора их даже два. Исполнение оперы было выше всяких похвал. Тенора Ричардо пел хороший лирический певец А.А. Дроздов, баритона Ренато — обаятельнейший красавец В.Р. Сливинский¹³⁵, вскоре переведенный в Московский Большой театр, героиню Амелию — А.И. Кобзарева и пажа Оскара — Д.М. Снежинская. Дирижировал Д.И. Пахитонов. Опера мне чрезвычайно понравилась, особенно «Моряцкая песня» Ричардо и знаменитая ария «Перед портретом» Ренато.

Позднее, в 1941 году, приехав в Москву из Алма-Аты и соображая, куда бы сходить вечером, я заметил, что «Бал-маскарад» поставлен в театре имени К.С. Станиславского, и направился туда. Из программы я узнал, что эта опера ставилась в Ленинграде, Одессе, Киеве и других городах, а в Москве впервые идет. Лениво бродя в вестибюле, я встретился нос к носу с С.П. Юдиным, с которым был хорошо знаком, встречаясь у своей кумы В.В. Барсовой. Спрашиваю С.П. Юдина неужели он, москвич, еще не слышал оперу, а он, смеясь, говорит: «Да нет, конечно, слышал, но сегодня моя дочь Татьяна дебютирует». Действительно, в афише значилось, что партию пажа Оскара поет Т.С. Юдина. Ее широко известные куплеты «Чужой секрет Оскар не выдаст» относятся к лучшим мелодиям оперы. Ри-

чардо у «Станиславского» был очень громкоголосый Д.Ф. Тархов¹³⁶ или более мягкий М.В. Щеглов. Ренато оба слышанных мною спектакля недурно, но, конечно, слабее В.Р. Сливинского исполнял Ю.П. Юницкий¹³⁷, Амелию — Ю.А. Прейс¹³⁸. Дирижировал А.В. Аловладов, театр оба раза был полон, и по всему было видно, что опера прижилась и в Москве.

Кстати сказать, теперь, когда я приезжал в Москву или Ленинград, мне уже не приходилось топтаться в очереди и пользоваться любезностями театралов, положение мое было вполне обеспеченным, и брать билеты было под силу и в лучшие места. Поэтому-то и получалось, что некоторые оперы или повторно с Москвой, или впервые я слушал в Ленинграде. Так получилось, например, с «конкурсной» оперой П.И. Чайковского, все-таки переменившей свое первоначальное имя «Кузнец Вакула» на «Черевички». У нас, москвичей, на переднем плане, конечно, числилась «Ночь перед Рождеством» Н.А. Римского-Корсакова, и мне было очень интересно послушать оперу, в которой последнему «многое нравилось, а многое и не нравилось». «Черевички» я слушал в обычном рядовом составе, из которого явно выделялся звучным голосом только Вакула — Г.М. Нэлепп, также как и В.Р. Сливинский, вскоре переведенный в Московский Большой театр и с успехом певший там до своей безвременной смерти. Нечего и говорить, что либретто «Черевичек» значительно уступает «Ночи перед Рождеством». Во-первых, в нем гораздо меньше сказочности, оно, несмотря на присутствие Беса и ведьмообразности Солохи, более приземленное, с уклоном в бытовую сторону, а не в сказочно-поэтическую. Во-вторых, и это было подмечено еще Ларошем, автор слишком уж сочувствует переживаниям действующих лиц и, драматизируя их, ослабляет веселую комическую сторону многих приключений. К сожалению, мне еще пришлось видеть оперу, перепланированную и переделанную ради режиссерских «новаций», а потому и дополнительно подпортивших ее и без того не особенно складное либретто. Например, после музыки полета, которую, конечно, выбросить никак нельзя было, в блестящем зале нет никакой царицы или светлейшего князя, а те же деревенские парни и дивчины разыгрывают шуточную интермедию, наряжая светлейшим Беса, а царицу заменяя снежной бабой. Эта картина стоит в конце оперы, а не на своем месте, и когда в 50-х годах я слышал «Черевички» с Н.А. Большаковым¹³⁹ в Москве, то убедился, что порядок картин по замыслу П.И. Чайковского бесконечно лучше режиссерских выдумок. В опере имеется несколько вокальных моноло-

гов: очень схожий с корсаковским монолог Оксаны, на улице песня Оксаны с хором, лирическая ария Вакулы «Слышит ли девица сердце твое» и довольно грубоватая песня школьного учителя, заменяющего уморительного корсаковского дьячка. В общем, надо признать, что «Ночь перед Рождеством» почти по всем статьям удалась Корсакову лучше, она и веселее, и поэтичнее.

Теперь упомянем о некоторых абсолютных новинках, прослушанных на протяжении этого 1930 года.

В Мариинском театре Ленинграда это была чрезвычайно громоздкая опера В.М. Дешёва¹⁴⁰ «Лед и сталь» на слова Б. Лавренёва¹⁴¹ и сюжет, посвященный Кронштадтскому восстанию и его победоносной ликвидации. Дирижировал В.А. Дранишников, а участвовала, строго говоря, вся певческая часть труппы, не разбирая и таких ведущих солистов, как С.П. Преображенская, П.М. Журавленко, Г.М. Нэлепп, В.И. Касторский, Н.Н. Ку克林, А. М. Кабанов, П.П. Болотин¹⁴², Н.К. Печковский¹⁴³, Г.А. Боссе и много других. Действия оперы носили самостоятельные названия, не сулившие ничего хорошего. 1-е называлось «Барахолка», 2-е — «Завод», 3-е — «По обе стороны льда» и 4-е — «Штурм». Как всегда, в этих новых операх того времени явное господство в связи с массовостью передавалось хору, а бурные приподнятые речи революционных персонажей отличались ужасной шумностью. Да и само изобилие действующих лиц на сцене не позволяло держаться умеренных ритмов и звучности. Поэтому, честно скажу, я помню, что я адски устал, и повторять слушание у меня желания не появилось.

Незначительно позднее, в июне, крупная новинка появилась и в Москве в филиале Большого театра¹⁴⁴. Это была вавилонская опера «Загмук» А.А. Крейна¹⁴⁵ на слова одноименной пьесы Анатолия Глебова¹⁴⁶. Дирижировал ею В.В. Небольсин, а действующие лица были представлены рядовым средним составом. К тому же и здесь их было очень много, так что лучших солистов хватало только на некоторые партии. ЗарСибан — В.М. Политковский, Ильтани — Г.В. Жуковская, Бель-Наид — Н.С. Ханаев, Нингир Син — Александр Пирогов и Яингол-Умми — Б.Я. Златогорова¹⁴⁷, вот кому были доверены ведущие роли. Архаический сюжет дохристианского времени был подан очень занимательно и остро, а музыка А.А. Крейна была очень драматична, но несколько суховата. Мелодия оперы также была небогата, и восточный колорит, после плясок «Князя Игоря», казался бледноватым. Но все же опера слушалась не без удовольствия, но прошла слишком недолго.

Зато другая опера восточного автора и на восточный сюжет в короткое время очаровала всю Москву и вызвала законное недоумение — как же это ранее ее не знали. Недоумение вызывалось и тем, что автор, армянский композитор А.А. Спендиаров (Спендиарян)¹⁴⁸ был известен давно и заслуженно, а вот его чудесную оперу «Алмаст», по-видимому, кроме немногих музыкантов в Москве никто не знал. Пошел этот спектакль тоже в филиале «Большого», или 2-м ГОТОБ, как мудрено он тогда назывался. Дирижировал Л.П. Штейнберг, которому «Алмаст» и была обязана своим воскрешением. Алмаст — имя женское, в этой роли прекрасно выступала М.П. Максакова. Шаха Надира, которого она надеялась покорить, пел А. С. Пирогов, певца Апуга — А.И. Алексеев¹⁴⁹, гадалку — М.К. Шервинская¹⁵⁰, шута — М.В. Дубровин¹⁵¹. Тонкий психологический сюжет о цене измены, не могущей оправдываться ничем, и ненавязчивый, но нравоучительный вывод были изложены в такой изящной музыкальной форме, что опера слушалась на одном дыхании, восхищая цельностью и талантом. По-видимому, имело значение и безусловное увлечение ею со стороны дирижера.

Очень удачным было рождение так называемого Радиотеатра, помещавшегося в Рерберговском здании Комиссариата почты и телеграфа на Тверской напротив проезда Художественного театра. Замысел его состоял в том, чтобы на основе группы певцов, систематически выступавших по радио, организовать музыкальную студию, в которой ставить новые или полузабытые оперные спектакли. Так, например, Радиотеатр начал свои выступления в 1931 году очень интересным спектаклем. Известно, что М.П. Мусоргский однажды начал писать оперу на совершенно неизмененный текст Гоголевской «Женитьбы», но написал только 1 акт. Надо напомнить, что по времени написания «Женитьба» у Гоголя очень близко соседствует с «Носом» и является еще одним из частью комических, частью уродливых «петербургских» снов. Этой, далеко незаконченной, музыкой заинтересовался М.М. Ипполитов-Иванов, присочинил еще 3 действия и таким образом закончил оперу. Не знаю и судить не берусь, какого труда стоило М.М. Ипполитову подгонять целых 3 акта под вокально-декламационный стиль М.П. Мусоргского, но сделано это было добротнo, и никаких «белых швов» заметно не было. Впрочем, М.М. Ипполитов еще раньше очень удачно вставил сцену «У Василия Блаженного» в новую редакцию «Бориса Годунова». В «Женитьбе» М.М. Ипполитов слегка использовал лейтмотивные характеристики М.П. Мусоргским действующих лиц, все

было очень весело, и только если быть уж очень придирчивым, то казалось, этого веселья несколько многовато. Не эта ли причина заставила и М.П. Мусоргского остановиться от продолжения «Женитьбы»?

Другая постановка Радиотеатра, привлекавшая внимание москвичей в 1932 году, было восстановление давно не шедшей оперы «Каменный гость» А.С. Даргомыжского на неизменный текст А.С. Пушкина. При этом если имена исполнителей «Женитьбы» буквально ничего не говорили даже заядлым театрам, то для «Каменного гостя» был подобран все-таки более или менее известный и надежный состав. Партию Дона Жуана вполне прилично пел Знаменский, Лепорелло — Белов, Донну Анну — Н.П. Рождественская¹⁵², Лауру — Александрийская или Муханова, Дона Карлоса — Демьянов. Но кто был положительно великолепен — это совсем маленький персонаж, безымянный монах, который свою реплику на вопрос, кем же был убит командор, супруг донны Анны: «развратным, бессовестным, безбожным Дон Жуаном» произносил весьма впечатлительно. Впрочем, как же иначе и могло быть, если это был М.Д. Михайлов¹⁵³, бывший протодьякон, впервые выступавший в светской партии, а впоследствии надолго украсивший сцену Большого театра великолепным исполнением Сусанина, Пимена, Кончака, Гремина и многих других ролей. Не заметить его даже в крошечной партии монаха было просто невозможно. «Каменный гость» даже в таком любительском воплощении лишний раз показал, как безрассудно обращаются наши театры со своим великим наследием...

Несколькими годами позднее, в 1936 году, выпустил новую оперу Д.Д. Шостакович. Она называлась (и называется) «Катерина Измайлова» и написана по сюжету повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Впервые поставлена она была музыкальным театром В.И. Немировича-Данченко¹⁵⁴, но вскоре пошла и в «Большой» под управлением Н.С. Голованова. Там я ее слышать не успел, а вот у «Немировича» раза 3–4 прослушал. Музыка ее чрезвычайно тяжела и драматична, уж если в комическом по существу «Носе» она все время клонится в драму, то легко себе представить, как обошелся композитор с трагически и конфликтно развивающимся сюжетом. Не только с одного раза, но и после многих слушаний она осваивается с трудом, и неспроста профессор Московской консерватории, сам многоопытный композитор Н.Я. Мясковский, ходил на оперу каждый спектакль. Следует напомнить ее первый состав. Катерина Измайлова — Ю. Прейс, Зиновий Измайлов, ее

муж, — С.А. Ценин¹⁵⁵, Борис Измайлов, ее свекор, — Блинков, Сергей, любовник Катерины, — Эфрос, Сонетка — Козмина, старый каторжник — Корсунов. Дирижировал Григорий Столяров. Опера прошла порядочное число спектаклей у «Немировича», а когда пошла в «Большом», то разразился скандал. В «Правде» появилась разносная рецензия, как говорили, принадлежавшая перу А.А. Жданова, под заглавием «Сумбур вместо музыки», а так как она выражала мнение партии, то опера полетела на десятки лет с обеих сцен — и «Большого», и «Немировича», а музыкальный авторитет композитора потерпел значительный ущерб. Выручил Д.Д. Шостаковича его безостановочный и не зависящий ни от каких условий творческий труд, когда сначала писатель А.Н. Толстой грудью встал в защиту новой 5-й симфонии, а после начала войны, когда зазвучала знаменитая, написанная в Ленинграде во время блокады 7-я симфония.

В последнюю весну перед войной, будучи в Москве, я слышал еще одну новую оперу «Станционный смотритель» вскоре безвременно скончавшегося композитора Владимира Николаевича Крюкова¹⁵⁶. Она написана на сюжет одноименной повести А.С. Пушкина. Музыка этой чрезвычайно трогательной истории о брошенном отце весьма мелодична, а либретто, слегка подкрашенное Маргаритой Алигер¹⁵⁷ за счет гусарской попойки, цыганского хора и т. п. создает довольно интересное сценическое действие. Имеются недурные вокальные соло, например, романс Дуни и хоровые песни. Благодаря этому состав действующих лиц довольно многолюден, но основные роли таковы: Самсон Вырин, станционный смотритель, — Н.Д. Панчехин¹⁵⁸, его дочь Дуня — М.Д. Капинос, Иван Петрович Белкин — А.И. Орфенов¹⁵⁹, Минский, гусар, любовник, а в конце муж Дуни — Ю.П. Юницкий. Дирижировал А.В. Алевдадов, а шел спектакль в театре имени К.С. Станиславского. Однако через полтора месяца началась война, и дальнейшая судьба спектакля осталась мне неизвестной.

Я вернулся в свою Алма-Ату и здесь продолжал изредка ходить в оперный театр, сильно улучшивший состав певцов за счет эвакуированных артистов. Получилось так, что очень хороший дирижер театра, эвакуированный с Украины В.И. Пирадов, решил даже в 1942 году поставить на сцене нашего театра одну из труднейших опер Дж. Верди «Отелло». Без сомнения, его вдохновило на этот подвиг наличие полного состава превосходных певцов, а главное — очень голосистого Отелло — П.Н. Иванова. Надо сказать, что в 1931 году я один

раз прослушал эту оперу и в Большом театре, но тамошние исполнители: Отелло — Н.С. Ханаев, Дездемона — Е.К. Межерауп, за исключением отличного Яго — Д.Д. Головина меня не удовлетворили, хотя дирижировал А.Ш. Мелик-Пашаев¹⁶⁰. Здесь же в Алма-Ате, кроме названного тенора, была наша излюбленная Н.К. Куклина — Дездемона, чудесный баритон Л.М. Соломяк¹⁶¹ — Яго, и даже в самых малых партиях — лучшие певцы. Спектакль шел первый раз и, что называется, «без сучка и задоринки». Любопытна была реакция на него знаменитого нашего композитора С.С. Прокофьева. Он наезжал в это время в Алма-Ату, так как писал музыку к «Ивану Грозному», фильму, ставившемуся на нашей киностудии С.М. Эйзенштейном, также сюда эвакуированным. Я с любопытством наблюдал за С.С. Прокофьевым, лениво прогуливающимся в фойе с явно скучающим и безразличным выражением лица. Но вот звонок, зрители хлынули в зал, и С.С. Прокофьев оказался почти прямо передо мною в предшествующем ряду. И вот он точно переродился, с первыми звуками лицо его прояснилось, он как-то весь вытянулся в направлении оркестра и сцены, и напряженное внимание наполнило всю его фигуру. Что он думал в этот момент, слушая в якобы захолустной провинции великолепное исполнение сложной и блестящей оперы? Позднее В.И. Пирадов рассказывал, что С.С. Прокофьев искренно поздравляя его, просто поражался исполнительному уровню театра. А уж ему ли, прожившему несколько лет в Америке и по заказу написавшему для оперного театра «Любовь к трем апельсинам», было не знать уровень исполнения качественных спектаклей. А как он аплодировал после первого действия — прибытия Отелло на Кипр. В общем, в тот день я получил двойное удовольствие, и для меня навсегда музыка и арии Отелло оказались связанными с обликом С.С. Прокофьева.

На этом кончаю воспоминания об оперных спектаклях 1910—1941 годов, хотя, конечно, и позднее мне довелось еще слышать и видеть и многие оперы, и многих певцов. На моих глазах прошли успехи И.С. Козловского, С.Я. Лемешева, головокругительная карьера М.Д. Михайлова и многих, многих других, но мне хотелось очертить поистине «золотой» период русской оперы, которого она еще не достигла за все советские годы и вряд ли скоро достигнет. Одновременное существование певцов-титанов — вещь редкая, и не только в СССР, Италия тоже вспоминает его, увы, в прошедшем времени.

Комментарии

(Endnotes)

¹ **Пирогов Григорий Степанович** (1885—1931) — оперный певец (бас). Солист Большого театра (1910—1915; 1917—1921).

² **Балановская Леонида Николаевна** (1883—1960) — оперная и концертная певица (сопрано), педагог. Солистка оперных театров России и Украины, в том числе Большого театра (1908—1919 и 1925—1926). Одна из ведущих исполнительниц вагнеровского репертуара.

³ **Павлова Ольга Робертовна** — оперная певица (меццо-сопрано), солистка Большого театра (1904—1918).

⁴ **Гукова Маргарита Георгиевна** (1884—1965) — оперная певица (лирико-драматическое сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1906—1914).

⁵ **Правдина Нина Константиновна** (1885—?) — оперная певица (меццо-сопрано). Солистка Большого театра (1909—1928).

⁶ **Орешкевич Федор (Теодор) Гаврилович** (1872—1932) — оперный и концертный певец (лирико-драматический тенор), режиссер, педагог. Выступал в Большом, Мариинском, Киевском и др. оперных театрах.

⁷ **Бонавич Антон Петрович** (1878—1933) — оперный певец (драматический тенор, исполнял также баритоновые партии: Елецкий, Онегин, Эскамильо и др.), педагог.

⁸ **Степанова Елена Андреевна** (1891—1978) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано). Солистка Большого театра (1912—1934; 1927—1944).

⁹ **Катульская Елена Климентьевна** (1888—1966) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Мариинского (1907—1913) и Большого (1913—1946) театров.

¹⁰ **Нежданова Антонина Васильевна** (1873—1950) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1902—1948). Доктор искусствоведения.

¹¹ **Купер Эмиль Альбертович** (1877—1960) — оперный и симфонический дирижер. Ученик А. Никиша. Сотрудничал со многими оперными театрами России, Европы и США. В их числе: опера С.И. Зимина, Большой (1910—1919) и Мариинский (1919—1924) театры, «Ла Скала», «Метрополитен-опера» (1944—1950) и др. Подготовил премьеры таких сочинений, как «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова (1909), «Дон Кихот» Ж. Массне (1910); произведений А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, Н.Я. Мясковского, Н.К. Метнера. Участвовал в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

¹² **Коровин Константин Алексеевич** (1861—1939) — живописец, театральный художник, педагог, писатель.

¹³ **Петрова-Званцева Вера Николаевна** (1875—1944) — оперная и камерная певица (меццо-сопрано), педагог. Была одним из инициаторов создания Товарищества Московской частной оперы. В 1904—1922 гг. — солистка оперы С.И. Зимина.

¹⁴ **Дамаев Василий Петрович** (1878—1932) — оперный и концертный певец (лирико-драматический тенор). В 1906—1924 гг. — солист оперы С.И. Зимина. Участвовал в «Концертах Кусевицкого» и «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

¹⁵ **Бочаров Михаил Васильевич** (1872—1936) — оперный и концертный певец (бас-баритон), педагог. С 1906 года выступал в опере С.И. Зимина.

¹⁶ **Лабинский Андрей Маркович** (1871—1941) — оперный и камерный певец (лирико-драматический тенор), педагог. Солист Мариинского (1912—1919) и Большого (с 1926 г.) театров.

¹⁷ **Павловский Феофан Венедиктович** (1881—1936) — оперный и камерный певец (баритон), режиссер, педагог. Солист Большого театра (1910—1921).

¹⁸ **Гай Мария** (1879—1943) — испанская оперная певица (меццо-сопрано), педагог. Выступала на ведущих оперных сценах Европы и США.

¹⁹ **Ибос Гильом** (1860—1952) — французский оперный певец (тенор).

²⁰ **Алчевский Иван Алексеевич** (1876—1917) — оперный певец (лирико-драматический тенор). Солист Мариинского и Большого театров, «Гранд-опера», «Ковент-Гарден» и др. Участник «Русских сезонов» С.П. Дягилева.

²¹ **Дыгас Игнацы (Игнатий Станиславович)** (1881—1947) — оперный певец (драматический тенор, выступал также в баритоновых партиях). В 1914—1916 — солист оперы С.И. Зимина. Пел в Большом театре, Варшавской опере, а также во многих театрах Европы и Америки.

²² **Савранский Леонид Филиппович** (1876—1966) — оперный певец (баритон), артист оперетты, педагог. Солист Большого театра (1912—1946).

²³ **Мигай Сергей Иванович** (1888—1959) — оперный певец (баритон), педагог. Солист Большого (1911—1924) и Мариинского (1924—1927) театров.

²⁴ **Сук Вячеслав Иванович** (1861—1933) — скрипач, дирижер, композитор. Главный дирижер Большого театра (1906—1933)

²⁵ **Голованов Николай Семенович** (1891—1953) — оперный и симфонический дирижер, пианист, композитор. Дирижер (1919—1928; 1930—1936), главный дирижер (1948—1953) Большого театра.

²⁶ **Максакова Мария Петровна** (1902—1974) — оперная и камерная певица (меццо-сопрано), педагог. Солистка Большого (1923—1924; 1928—1953) и Мариинского (1925—1927) театров.

²⁷ **Норцов Пантелеймон Маркович** (1900—1993) — оперный певец (баритон), солист Большого театра (1925—1953).

²⁸ **Головин Дмитрий Данилович** (1894—1966) — оперный и камерный певец (баритон). В 1923 году выступал в опере С.И. Зимина. Солист Большого театра (1924—1943).

²⁹ **Мухтарова Фатма Саттаровна** (1893—1972) — азербайджанская оперная певица (меццо-сопрано), педагог. Выступала в опере С.И. Зимина, где ее партнером был Ф.И. Шаляпин. Солистка Азербайджанского театра оперы и балета (1938—1954).

³⁰ **Небольсин Василий Васильевич** (1898—1959) — оперный дирижер, педагог. Хормейстер (с 1920) и дирижер Большого театра (1922—1959).

³¹ Государственный оперный театр им. К.С. Станиславского существовал с 1928 года (основан в 1918 году как Оперная студия Большого театра) до 1941 года, когда был объединен с Музыкальным театром им. В.И. Немировича-Данченко в Московский академический музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

³² **Гольдина Мария Соломоновна** (1899—1970) — оперная певица (меццо-сопрано), педагог. Солистка Большого театра, а также Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, где выступала также как педагог и режиссер.

³³ **Мясникова Лидия Владимировна** (1911—2005) — оперная и концертная певица (меццо-сопрано), педагог. Солистка Новосибирского театра оперы и балета (1945—1982).

³⁴ **Собинов Леонид Витальевич** (1872—1934) — русский советский оперный певец (лирический тенор). Выступал на крупнейших сценических площадках, среди которых Большой театр, «Ла Скала» и др.

³⁵ В первой редакции оперы (1762) партия Орфея была поручена альту. На премьере в Вене ее исполнил певец-кастрат Гаэтано Гваданы (1728—1792). Во второй, парижской, редакции (1774) партия передана тенору. Позднее Г. Берлиоз специально для П. Виардо (1821—1910) создал собственную редакцию оперы (1859), в которой доверил партию женскому голосу (контральто или меццо-сопрано).

³⁶ **Легро Жозеф** (1739—1793) — французский певец (тенор) и композитор.

³⁷ Этот театр был создан Константином Александровичем Марджановым (Марджанишвили) и существовал один театральный сезон, с 21 октября 1913 года по 2 мая 1914 года.

³⁸ **Монахов Николай Федорович** (1875—1936) — актер театра и кино, артист оперетты. Выступил одним из основателей петроградского Большого драматического театра (ныне — Большой драматический театр имени Г.А. Товстоногова).

³⁹ **Обухова Надежда Андреевна** (1886—1961) — оперная и концертная певица (меццо-сопрано). Солистка Большого театра (1916—1948).

⁴⁰ **Антарова Конкордия Евгеньевна** (1886—1959) — оперная и камерная певица (контральто), педагог, литератор. Выступала на сцене Мариинского (1907—1908) и Большого (1932—1936) театров.

⁴¹ **Добровольская Аврелия-Цецилия Иосифовна** (1881—1942) — оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Большого и Мариинского театров. В 1907—1910 гг. пела в опере С.И. Зимина. Участвовала в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

⁴² **Барсова Валерия Владимировна** (1892—1967) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1920—1948).

⁴³ **Петров Василий Родионович** (1875—1937) — оперный певец (бас), педагог. Солист Большого театра (1902—1937). Вокальный руководитель Музыкального театра им. К.С. Станиславского (1925—1929) и Оперной студии Большого театра (1935—1937).

⁴⁴ **Осинов Василий Васильевич** (1879—1942) — оперный певец (бас), педагог. В 1906—1908 и 1911—1914 гг. пел в опере С.И. Зимина. Солист Большого театра (1908—1911; 1914—1928).

⁴⁵ **Лемешев Сергей Яковлевич** (1902—1977) — оперный и камерный певец (лирический тенор), режиссер, педагог. Солист Большого театра (1931—1957). Создал выдающиеся образы в операх русских композиторов.

⁴⁶ **Козловский Иван Семенович** (1900—1993) — оперный и камерный певец (лирический тенор), режиссер. Солист Большого театра (1926—1954). Создал выдающиеся образы в операх русских композиторов.

⁴⁷ **Грызунов Иван Васильевич** (1879—1919) — оперный и концертный певец (баритон). Солист Большого театра (1909—1915). Выступал в опере С.И. Зимина. Пел в «Ла Скала» и др. европейских театрах.

⁴⁸ **Минеев Анатолий Константинович** (1883—1951) — оперный певец (лирический баритон), артист оперетты. Солист Большого театра (1914—1928).

⁴⁹ **Лисициан Павел Герасимович** (1911—2004) — оперный певец (баритон), педагог. Солист Большого театра (1940—1966). Выступал на сцене «Метрополитен-опера» (1960). Создал выдающиеся образы в операх русских и зарубежных композиторов.

⁵⁰ **Нэллетт Георгий Михайлович** (1904—1957) — оперный певец (лирико-драматический тенор). Солист Мариинского (1929—1944) и Большого (1944—1957) театров. Создал выдающиеся образы в операх русских и зарубежных композиторов.

⁵¹ **Давыдова Вера Александровна** (1906—1993) — оперная певица (меццо-сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1932—1956).

⁵² **Шумская Елизавета Владимировна** (1905—1988) — оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1944—1958).

⁵³ **Кокурин Борис Степанович** (1921—1983) — оперный певец (драматический тенор), ученик Л.В. Собинова. Солист Новосибирского (1950—1958) и Башкирского (1958—1974) театров оперы и балета.

⁵⁴ **Карпинчик Марина Степановна** (1924—1976) — оперная певица (сопрано), солистка Новосибирского театра оперы и балета.

⁵⁵ **Шевелев Николай Артемьевич** (1869 или 1974—1929) — оперный и концертный певец (баритон), педагог. Выступал в Мамонтовской опере (1896—1901; 1903—1905) и театре С.И. Зимина (1908—1913; 1922—1924).

⁵⁶ **Бакланов Георгий Андреевич** (1881—1938) — оперный и концертный певец (баритон). В 1904—1905 гг. выступал в опере С.И. Зимина. В 1905—1909 — солист Большого театра. На его сцене участвовал в премьерах опер С.В. Рахманинова «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини». Выступал также в «Ковент-Гарден», Венской придворной опере, оперных театрах Бостона, Чикаго, Филадельфии и др.

⁵⁷ **Андреев Павел Захарович** (1874—1950) — оперный и концертный певец (баритон), педагог. Солист Мариинского театра (1909—1948). Принимал участие в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

⁵⁸ **Попова Елизавета Ивановна** (1889—1967) — оперная и камерная певица (сопрано). Солистка Мариинского театра (1912—1917). Выступала в театрах Италии, Франции, Испании и др.

⁵⁹ **Третьяков Евгений Анатольевич** (1888—1967) — оперный певец (баритон).

⁶⁰ **Петренко Елизавета Федоровна** (1880—1951) — оперная и камерная певица (меццо-сопрано), педагог. Солистка Мариинского театра (1905—1915). Выступала в «Русских сезонах» С.П. Дягилева в ансамбле с Ф.И. Шаляпиным, а также в парижской «Гранд-опера» с Э. Карузо и Н. Мельба и др.

⁶¹ **Матова Александра Константиновна** (1889—1967) — оперная певица (сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1916—1941).

⁶² **Богданович Александр Владимирович** (1974—1950) — оперный и концертный певец (лирический тенор), ученик Л.В. Собинова. Солист Мариинского (1905—1906) и Большого (1906—1936) театров. Участник оперной студии при Большом театре К.С. Станиславского.

⁶³ **Подольская Елена Анатольевна** (1884—1942) — оперная певица (меццо-сопрано). Солистка Большого театра (1906—1936).

⁶⁴ **Пикок Владимир Робертович** (1875—1943) — оперный певец (лирический тенор). В 1907—1916 гг. — солист оперы С.И. Зимина. В 1916—1928 — солист Большого театра. Известен исполнением характерных партий. Первый исполнитель партии Звездочета в опере Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1909).

⁶⁵ **Юдин Сергей Петрович** (1889—1963) — оперный певец (лирический тенор), режиссер, педагог. В 1911—1914 и 1919—1941 — солист Большого театра. В 1914—1919 гг. — солист оперы С.И. Зимина. В 1941—1944 гг. занимался постановочной и педагогической деятельностью. Автор работ по вокальной педагогике.

⁶⁶ **Политковский Владимир Михайлович** (1892—1984) — оперный певец (баритон). Солист Большого театра (1920—1948).

⁶⁷ **Сыроватская Нина Петровна** (1897—?) — оперная певица (сопрано). Выступала на оперных сценах Москвы, Киева, Одессы, Свердловска.

⁶⁸ **Тихонов Павел Ильич** (1877—1944) — оперный певец (бас), солист Большого театра (1899; 1911—1917; 1919—1928).

⁶⁹ **Куржиямский Михаил Стефанович** (1887—1964). Оперный и камерный певец (лирический тенор). Солист Большого театра (1914—1919; 1924—1927).

⁷⁰ **Касторский Владимир Иванович** (1870—1948) — оперный и камерный певец (бас), педагог. Солист Мариинского (1898—1918; 1923—1930) и Большого театра (1918—1923). Выступал на европейской сцене.

⁷¹ **БоссеГуальтьер Антонович** — оперный певец (бас), педагог. Солист Мариинского театра (1910—1941).

⁷² **Калинина Надежда Михайловна** (1879—1953) — оперная и камерная певица (меццо-сопрано и контральто). Солистка Мариинского театра (1914—1930).

⁷³ **Кобзарева Ада Ивановна** (1887—1941) — оперная певица (сопрано). Солистка Мариинского театра (1920—1930-е гг.)

⁷⁴ **Кабанов Александр Михайлович** (1891—1942) — оперный певец (тенор). Солист Мариинского театра (1917—1942).

⁷⁵ **Ершов Иван Васильевич** (1867—1943) — оперный певец (драматический тенор). Солист Мариинского театра (1895—1929). Создал выдающиеся образы в операх русских и зарубежных композиторов.

⁷⁶ **Бердяев Валериан Валерианович** (1885—1956) — советский и польский дирижер, педагог. Дирижер Мариинского театра (1907—1921), работал с Варшавским и Краковским филармоническими оркестрами. Возглавлял Познанскую (1949—1954) и Варшавскую (1954—1956) оперы.

⁷⁷ **Похитонов Даниил Ильич** (1878—1957) — дирижер Мариинского театра (1909—1956), педагог.

⁷⁸ **Николаева Елена Николаевна** (1880—1959) — оперная и камерная певица (сопрано), педагог. Солистка Мариинского театра (1908—1929). Участвовала в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

⁷⁹ **Филитов (Бурхардт) Иван Филитович** (1876—1940) — оперный и камерный певец (бас). Солист Мариинского театра (1903—1916; 1917—1919).

⁸⁰ **Виттинг Евгений Эдуардович** (1882—1959) — оперный певец (тенор), педагог. Солист Мариинского театра (1907—1918). Гастролировал на европейской оперной сцене.

⁸¹ **Шаронов Василий Семенович** (1867—1929) — оперный певец (баритон). Солист Мариинского театра (1895—1927). Первый исполнитель на русской сцене партии Вотана («Валькирия» Р. Вагнера).

⁸² **Малько Николай Иванович** (1883—1961) — дирижер, педагог. Выступал с ведущими русскими и зарубежными оперными и симфоническими коллективами (Мариинский театр, Ленинградский филармонический оркестр, Лондонский филармонический оркестр, симфонический оркестр Сиднея и др.). Воспитал таких дирижеров, как Е.А. Мравинский, А.Ш. Мелик-Пашаев, Б.Э. Хайкин, Л.М. Гинзбург, И.А. Мусин, Н.С. Рабинович, Е.С. Микеладзе и др.

⁸³ **Держинская Ксения Георгиевна** (1889—1951) — оперная певица (сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1915—1948). Создала на его сцене выдающиеся образы в операх русских и зарубежных композиторов.

⁸⁴ **Липецкий (Филадельфийский) Василий Кузьмич** (1883—1925) — оперный певец (тенор). Солист Большого театра (1912—1918).

⁸⁵ **Озеров Николай Николаевич** (1887—1953) — оперный и концертный певец (тенор), педагог. Солист Большого театра (1920—1946). Среди учеников — С.Я. Лемешев.

⁸⁶ **Сливинская Елена Станиславовна** (1898—1954) — оперная певица (сопрано). Солистка Большого театра (1929—1948).

⁸⁷ **Стрельцов Сергей Николаевич** (1890—1953) — оперный певец (тенор). Солист Большого театра (1920—1927; 1930—1946).

⁸⁸ **Ханаев Никандр Сергеевич** (1890—1974) — оперный певец (драматический тенор), педагог. Солист Большого театра (1926—1954).

⁸⁹ **Мальнь (Фринберг) Регина Станиславовна** (р. 1928 г.) — латвийская оперная певица (сопрано), педагог. Солистка Латвийского театра оперы и балета (1953—1974).

⁹⁰ **Дашков Александр Михайлович** (1914—2004) — латвийский оперный певец (бас). Солист Латвийского театра оперы и балета (1944—1975).

⁹¹ **Ванагс Артур** (1908—1982) — латвийский оперный певец (тенор). Солист Латвийского театра оперы и балета (1930—1964).

⁹² **Фринберг Артур Фрицевич** (1916—1984) — оперный певец (тенор), актер, педагог. Солист Латвийского театра оперы и балета (1946—1974). Выступал на европейской оперной сцене.

⁹³ **Вилломанис Александр Карлович** (1910—1980) — оперный певец (баритон), педагог. Солист Латвийского театра оперы и балета (1945—1958).

⁹⁴ **Успенский Александр Михайлович** (1859—1920) — оперный певец (тенор), педагог. Солист Большого театра (1890—1920).

⁹⁵ **Эрнст Федор Федорович** (1871—1939) — оперный певец (тенор), режиссер, педагог. В 1905—1911 гг. выступал в опере С.И. Зимина, выступал в Большом театре (в 1918—1929 гг. был его режиссером).

⁹⁶ **Горский Александр Алексеевич** (1871—1924) — артист балета, хореограф и педагог. Реформатор балетного искусства. Ученик П.К. Карсавина и М.И. Петипа. В 1889—1900 гг. танцевал на сцене Мариинского театра. С 1901 по 1924 г. — режиссер балета и балетмейстер Большого театра.

⁹⁷ **Бельская Надежда Даниловна** — оперная певица (меццо-сопрано). Солистка Большого театра (1918—1926).

⁹⁸ **Пирадов Владимир Иосифович** (1892—1954) — дирижер, педагог. Работал в Киевском, Харьковском и др. оперных театрах СССР.

⁹⁹ **Колтон Соломон Исаакович** (1908—1979) — оперный певец (баритон). В 1931—1966 солист оперных театров Днепропетровска, Луганска, Горького, Алма-Аты, Одессы.

¹⁰⁰ **Иванов Евгений Васильевич** (1901—1982) — оперный певец (бас), педагог. Солист Казахского театра оперы и балета им. Абая (1936—1944), Большого театра (1944—1958).

¹⁰¹ **Самышина Надежда Николаевна** (1901—1994) — оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. С 1938 года солистка Казахского театра оперы и балета им. Абая.

¹⁰² **Куклина-Врана Нина Константиновна** (1915—?) — оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог.

¹⁰³ **Гельцер Екатерина Васильевна** (1876—1962) — балерина. Солистка Мариинского (1896—1898) и Большого (1898—1935) театров; выступала в антрепризе С.П. Дягилева.

¹⁰⁴ **Жуков Алексей Владимирович** (1908—1967) — артист балета и педагог. Выступал в Большом театре (1927—51).

¹⁰⁵ **Фёдорова Софья Васильевна** (1879—1963) — балерина. С 1889 г. выступала в Большом театре.

¹⁰⁶ **Мордкин Михаил Михайлович** (1880—1944) — артист балета, балетмейстер, педагог. Солист Большого театра (1900—1910; 1912—1918).

¹⁰⁷ **Соловьева Анна Александровна** (1889—1964) — оперная певица (сопрано). Солистка Большого театра (1926—1944).

¹⁰⁸ **Микиша Михаил Венедиктович** (1885—1971) — оперный и камерный певец (тенор), педагог. Солист Киевского оперного театра (1910—1922), Большого театра (1922—1931), Харьковского оперного театра (1931—1942).

¹⁰⁹ **Штидри Фриц** (1883—1968) — австрийский дирижер. Работал с ведущими оперными и симфоническими оркестрами Европы и США. В 1933—1937 гг. жил и работал в СССР, руководил ЗКР АСО Ленинградской филармонии.

¹¹⁰ **Лубенцов Василий Никитич** (1886—1975) — оперный певец (бас). Солист Большого театра (1923—1952).

¹¹¹ **Штейнберг Лев Петрович** (1870—1945) — дирижер, композитор, педагог. Ученик А.Г. Рубинштейна, Н.А. Римского-Корсакова, Н.Ф. Соловьева, А.К. Лядова. Автор оперных, симфонических и камерных произведений. Дирижировал в большом театре (1943—1945).

Руководил Московским государственным академическим симфоническим оркестром (1943—1945) и др. коллективами.

¹¹² **Абрамова Анастасия Ивановна** (1902—1985) — балерина. Ученица В.Д. Тихомирова. Солистка Большого театра. Одна из ведущих балерин 20-х гг.

¹¹³ **Столяр Гриворий Арнольдвич** (1892—1963) — скрипач, дирижер, педагог. Ученик П.С. Столярского, Л.С. Ауэра, Н.Н. Черепнина, А.К. Глазунова и др. Как дирижер руководил Одесским театром оперы и балета (1920—1929), Московским музыкальным театром им. В.И. Немировича-Данченко (1930—1938), Казахским театром оперы и балета им. Абая (1945—1948), Московским театром оперетты (1954—1963) и др. коллективами.

¹¹⁴ **Левик Сергей Юрьевич** (1883—1967) — артист оперы (баритон) и вокальный педагог, музыковед, переводчик.

¹¹⁵ **Павловская Валентина Константиновна** (1888—1947) — оперная певица (сопрано). Солистка Мариинского театра (1924—1946).

¹¹⁶ **Коутс Альберт** (1882—1953) — английский дирижер, композитор. Ученик А. Никиша. Возглавлял Мариинский театр (1911—1917), Лондонский симфонический оркестр (1919—1922), дирижировал в «Ковент-Гарден», Немецкой государственной опере и др. театрах.

¹¹⁷ **Куклин Николай Никанорович** (1886—1950) — оперный и камерный певец (драматический тенор), педагог. Солист Мариинского театра (1918—1947).

¹¹⁸ **Пархоменко Ольга Ивановна** (1928—2011) — скрипач, педагог. Ученица Д.Ф. Ойстраха. Лауреат международных конкурсов имени Г. Венявского; М. Лонг и Ж. Тибо; В.А. Моцарта. Преподавала в Киевской и Минской консерваториях, в музыкальной академии им. Я. Сибелиуса в Хельсинки.

¹¹⁹ **Золоторёв Василий Андреевич** (1873—1964) — композитор, педагог. Ученик М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова. Автор оперных, симфонических, камерных произведений, а также теоретических работ по композиции и мемуаров. Опера «Декабристы» завершена в 1925 году (вторая редакция — «Кондратий Рылеев» — в 1957 г.).

¹²⁰ **Шапорин Юрий Александрович** (1887—1966) — композитор, дирижер, педагог. Ученик Н.А. Соколова, М.О. Штейнберга, Н.В. Черепнина. Автор симфонических, ораториальных, камерных сочинений, музыки для драматического театра и др. Над оперой «Декабристы» автор работал с 1920 по 1953 год.

¹²¹ «Боярыня Вера Шелюга» — одноактная опера Н.А. Римского-Корсакова (1898, соч. 54).

¹²² **Рейзен Марк Осипович** (1895—1992) — оперный и камерный певец (бас), педагог. Солист Большого театра (1930—1985).

¹²³ **Коваленко Мария Владимировна** (1873—1950) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Мариинского театра (1908—1928).

¹²⁴ **Пирогов Александр Степанович** (1899—1964) — оперный и камерный певец (бас). Солист Большого театра (1924—1955).

¹²⁵ **Межераун Елена Кирилловна** (1902—1985) — оперная певица (сопрано). Солистка Мариинского (1928—1930) и Большого (1931—1949) театров.

¹²⁶ **Дранишников Владимир Александрович** (1893—1939) — оперный дирижер. Работал в Мариинском (в 1925—1936 — главный дирижер) и Киевском (1936—1939) оперных театрах.

¹²⁷ **Преображенская Софья Петровна** (1904—1966) — оперная певица (меццо-сопрано), педагог. Солистка Мариинского театра (1928—1959).

¹²⁸ **Изгур Роза Лазаревна** (1899—1982) — оперная певица (сопрано). Солистка Мариинского театра (1920—30-е гг.).

¹²⁹ **Горская Розалия Григорьевна** (1891—1984) — оперная и камерная певица (сопрано). Солистка Мариинского театра (1918—1949). Выступала на оперных сценах СССР и Европы.

¹³⁰ **Журавленко Павел Максимович** (1887—1948) — оперный певец (бас), артист оперетты, киноартист, режиссер. Солист Мариинского театра (1918—1948).

¹³¹ **Томашевский Михаил Петрович** (1880—195?) — оперный певец (баритон). Пел в оперных театрах Киева, Одессы, Баку (1923—1926), солист Мариинского театра (1926—1932).

¹³² До Октябрьской революции 1917 года носил название «Императорский Михайловский театр», теперь он называется «Государственный театр оперы и балета им. М.П. Мусоргского (Михайловский театр)». В советские годы поменял несколько названий: Государственный академический театр комической оперы; Малый Петроградский государственный академический театр; Государственный академический Малый оперный театр (МАЛЕГОТ); Ленинградский академический Малый театр оперы и балета им. М.П. Мусоргского.

¹³³ **Самосуд Самуил Абрамович** (1884—1964) — дирижер, виолончелист, педагог. Ученик П. Казальса, В. д'Энди, Э. Коллона. Работал в Мариинском, Михайловском театрах. Был главным дирижером

Большого театра (1936—1943), Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Немировича-Данченко (1943—1950-е). Руководил оркестрами — Московской филармонии (1953—1957), Оперно-симфоническим оркестром Всесоюзного радио и телевидения (1957—1964).

¹³⁴ **Нечаев Иван Алексеевич** (1900—1963) — оперный певец (тенор). Солист Мариинского театра (1928—1954) и одновременно МАЛЕГОТа.

¹³⁵ **Сливинский Владимир Ричардович** (1894—1949) — оперный певец (баритон). Солист Большого театра (1930—1948).

¹³⁶ **Тархов Дмитрий Фёдорович** (1890—1966) — оперный певец (тенор), поэт, переводчик, педагог.

¹³⁷ **Юницкий Юрий Павлович** (1906—1963) — оперный певец (баритон). В 1925 году дебютировал на сцене Оперной студии имени К. С. Станиславского, где оставался солистом до 1958 года. В 1941—1954 годах вел концертную деятельность. В 1959—1963 годах — главный редактор Главной редакции музыкального радиовещания, старший редактор редакции симфонической, оперной и камерной музыки.

¹³⁸ **Прейс Юлия Александровна** (1899—1982) — оперная певица (сопрано). Солистка Музыкального театра им. В.И. Немировича-Данченко (с 1941-го — Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко).

¹³⁹ **Большаков Николай Аркадьевич** (1874—1958) — оперный и камерный певец (тенор), педагог. Солист Мариинского театра (1906—1931).

¹⁴⁰ **Дешевов Владимир Михайлович** (1889—1955) — композитор, дирижер, музыкальный деятель. Автор симфонических и камерных произведений. Писал музыку к оперным и драматическим спектаклям, работал в кино и мультипликации. Переписывался с С.С. Прокофьевым, Д. Мийо и др.

¹⁴¹ **Лавренев Борис Андреевич** (1891—1959) — прозаик, поэт, драматург, журналист.

¹⁴² **Болотин Павел Петрович** (1889—1947) — оперный певец (баритон). Солист Мариинского театра (1920—1947) и одновременно МАЛЕГОТа. Выступал на сцене Большого театра.

¹⁴³ **Печковский Николай Константинович** (1896—1966) — оперный певец (лирико-драматический тенор). Солист Мариинского театра (1924—1944). Создал выдающиеся образы в операх русских и зарубежных композиторов.

¹⁴⁴ В настоящее время Государственный академический театр «Московская оперетта».

¹⁴⁵ **Крейн Александр Абрамович** (1883—1951) — автор оперных, балетных, ораториальных, симфонических и камерных сочинений, музыки для драматического театра (среди них выделяется «Учитель танцев», 1946).

¹⁴⁶ **Глебов (котельников) Анатолий Глебович** (1899—1964) — драматург, прозаик, журналист.

¹⁴⁷ **Златогорова Бронислава Яковлевна** (1904—1995) — оперная певица (контральто). Солистка Большого театра (1929—1953).

¹⁴⁸ **Спендиаров Александр Афанасьевич** (1971—1928) — армянский композитор, педагог, музыкальный деятель. Ученик Н.А. туре, как А.П. Чехов, Л.Н. Толстой, А.М. Горький, Ф.И. Шаляпин. Автор оперы («Алмаст»), балета («Семь дочерей короля джинов»), симфонической, камерной музыки. Написал автобиографию.

¹⁴⁹ **Алексеев Александр Иванович** (1895—1931) — оперный певец (тенор). Солист Большого театра (1925—1939).

¹⁵⁰ **Шервинская Маргарита Карловна** (1887—1960) — оперная певица (меццо-сопрано). Солистка Большого театра.

¹⁵¹ **Дубровин Марк Владимирович** — оперный певец (тенор). Выступал в театрах Петербурга, Москвы, Харькова, Н. Новгорода, Саратова.

¹⁵² **Рождественская Наталья Петровна** (1900—1997) — оперная певица (сопрано). Солистка Всесоюзного радио (1929—1960).

¹⁵³ **Михайлов Максим Дормидонтович** (1893—1971) — оперный певец (бас-профундо). Протоиерей Русской православной церкви. Солист Большого театра (1932—1956). Снимался в кино.

¹⁵⁴ Музыкальный театр им. В.И. Немировича-Данченко существовал с 1926 года (основан в 1919 году как Музыкальная студия Московского художественного театра) до 1941 года, когда был объединен с Государственным оперным театром им. К.С. Станиславского в Московский академический музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

¹⁵⁵ **Ценин Сергей Александрович** (1903—1978) — оперный певец (тенор). Солист, затем заведующий литературно-художественной частью Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

¹⁵⁶ **Крюков Владимир Николаевич** (1902—1960) — композитор, педагог, музыкальный критик. Ученик Н.Я. Мясковского. Автор опер, симфонических произведений, инструментальной музыки.

¹⁵⁷ **Алигер Маргарита Иосифовна** (1915—1992) — поэт.

¹⁵⁸ **Панчехин Николай Дмитриевич** (1901—?) — оперный певец (бас-баритон). Солист Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко (1928—1941).

¹⁵⁹ **Орфенов Анатолий Иванович** (1908—1987) — оперный певец (тенор), педагог. Солист Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко (с 1934 г.). Руководил вокальной группой Всесоюзного радио (1954—1959), был педагогом Большого театра (1963—1969).

¹⁶⁰ **Мелик-Пашаев Александр Шамильевич** (1905—1964) — дирижер, композитор, пианист, педагог. Главный дирижер Большого театра (1953—1962).

¹⁶¹ **Соломяк Леопольд Моисеевич** (1903—1984) — оперный певец, солист Мариинского театра (с 1937 г.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лободанов Александр Павлович — доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, alobodanov@inbox.ru.

Борисова Людмила Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, ludbor47@gmail.com

Ван Сяосин — аспирантка кафедры словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Владышевская Татьяна Федосьевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, t_vladyshvskaya@mail.ru.

Джафарли Лейли Фаиковна — магистрантка факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, leylijafarli@mail.ru.

Заднепровская Галина Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, z_galina@bk.ru.

Зиновьева Ольга Андреевна — кандидат культурологии, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, olga@zinovieva.me.

Королёва Анастасия Юрьевна — кандидат искусствоведения, доцент Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, eiailenko@rambler.ru.

Корсукова Кристина Рамзановна — аспирантка кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, ragavazamira@mail.ru.

Кошаев Владимир Борисович — доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств УР, koshaev@gmail.com.

Куриленко Елена Николаевна — кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, kurilenko-08@mail.ru.

Литвинова Лидия Григорьевна — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Музея истории МГУ имени М.В. Ломоносова, lindali@yandex.ru.

Лоруссо Сальваторе — Заслуженный профессор Болонского университета (Италия).

Никитина Наталия Николаевна — доктор философских наук, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, ninikitinan51@gmail.com.

Перескоков Андрей Андреевич — аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, pereskakov.int.tur@gmail.com.

Петухова Анастасия Сергеевна — аспирантка кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, yastrebowa.a.s@gmail.com.

Спорышев Виктор Павлович — аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Шелухина Екатерина Николаевна — старший преподаватель кафедры театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, e.sheluhina@yandex.ru.

Яйленко Евгений Валерьевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, eiailenko@rambler.ru.

ВНИМАНИЮ АВТОРОВ!

Журнал публикует статьи и материалы по актуальным проблемам истории и теории искусства.

Страницы журнала открыты для дискуссий, поэтому его содержание не обязательно отражает точку зрения учредителей и редакционной коллегии. Авторы несут ответственность за подбор и достоверность приведенных фактов, цитат, имен собственных, географических названий, статистических и иных сведений, а также за использование данных, не предназначенных для открытой печати.

Периодичность выпуска журнала «Теория и история искусства» — 4 номера в год. При публикации материалов в другом издании ссылка на журнал обязательна.

Требования к оформлению статей для предварительного чтения:

- ✓ текстовый редактор — Microsoft Word;
- ✓ шрифт — Times New Roman или Times New Roman Cyrillic, кегль 12;
- ✓ поля: левое — 3 см, правое — 1,5 см;
- ✓ междустрочный интервал — полуторный (как в тексте, так и в сносках);
- ✓ сноски: нумерация сквозная, расположение постраничное, кегль 10; каждая сноска начинается с красной строки; фамилии авторов выделяются курсивом;
- ✓ тире ставится длинное (—), отбивается пробелами; в периодах между числами ставится длинное тире без пробелов (пример: X—XII вв.), кроме случая «либо-либо», в данном случае ставится дефис (пример: 1-2 удара колокола).
- ✓ Кавычки « », двойные кавычки « " ».
- ✓ Выделения в тексте допускаются *курсивом*, **полужирным** или подчеркиванием. Разрядка в словах между буквами с помощью пробела не допускается. Разрядку заменить любым другим выделением (желательно цветом) и обязательно указать в сопроводении, что такие-то слова или предложения сделать с межбуквенной разрядкой.

Статья должна содержать:

- 1) название «Строчными» буквами;
- 2) сведения об авторах: фамилия, имя, отчество (полностью), ученая степень, ученое звание, полное название научного или учебного учреждения и его структурного подразделения, контактный телефон и адрес электронной почты автора;
- 3) аннотацию на русском языке (4—6 предложений);
- 4) ключевые слова на русском языке (6—10 слов / словосочетаний);
- 5) сведения об авторах на английском языке: фамилия, имя, отчество (полностью), ученая степень, ученое звание, полное название научного или учебного учреждения и его структурного подразделения
- 6) аннотацию на английском языке;
- 7) ключевые слова на английском языке;
- 8) в конце статьи список упоминаемой в статье литературы.

Иллюстрации:

- 1) должны быть **ОБЯЗАТЕЛЬНО** присланы **ОТДЕЛЬНЫМИ** файлами в полиграфическом разрешении (200—300 точек на дюйм (dpi)) в форматах: jpg, tif, ai, eps;
- 2) должны быть вставлены по месту в текст статьи в файле Microsoft Word;
- 3) иллюстрации (рисунки) и таблицы должны иметь сквозную нумерацию, подрисуночные подписи или названия.

Статьи и иллюстрации предоставляется в электронном виде без компьютерных вирусов по e-mail или на любом электронном носителе.

Предлагаемую для публикации работу нужно сопроводить двумя рецензиями специалистов в данной области исследования и выпиской из протокола заседания профильной кафедры факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова с рекомендацией статьи к печати.

Выплата гонорара за публикации не предусматривается. Рукописи не возвращаются. Рецензии не высылаются. Редакция в переписку с авторами не вступает. Плата за публикацию рукописей не взимается.

Научное издание
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
Выпуски 3/4
2016 год

Контактная информация
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова:

125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1

Тел.: 8 (495) 629-56-05

Сайт факультета: www.arts-msu.ru

E-mail: info@arts.msu.ru

Издательство «БОС»
Директор О.С. Бурлука

Обложка художника Н.Н. Аникушина, редактор О.С. Евпланова,
дизайнер Т.В. Обухова, корректор О.В. Соболева

Подписано в печать 01.12.2016. Формат 60×90/16. Гарнитура Garamond Book.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз. E-mail: ooobos@list.ru