Научный журнал Теория и история искусства

ISSN 2411-0795

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств

Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуски 1/2

Издательство «БОС»
2018

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

И86 **Теория и история искусства:** Выпуски 1/2 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2018. — 176 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, искусствознание, 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 1/2 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2018. — 176 p.

The journal includes articles on contemporary issues in the history and theory of art.

Intended for specialists, students in the humanities and general 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, 2018
© Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 2018
© Издательство «БОС», 2018

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

Брумфилд Уильям Крафт
профессор университета Тулейн, почетный член Российской академии художеств (США)

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.
кандидат искусствоведения, профессор

Лоруссо Сальваторе
Заслуженный профессор Болонского университета (Италия)

Степаненко Г.О.
магистр искусств, народная артистка России, ГАБТ России

Трещалин М.Ю.
доктор технических наук, профессор

Трубочкин Д.В.
доктор искусствоведения, профессор

Швидковский Д.О.
доктор искусствоведения, профессор

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

В.Б. Кошаев . Основы глоссария в разработке понятия «традиционная художественная культура»..... 7

W. C. Brumfield. National Romanticism and the Burden of History in Nineteenth-century Russian Architecture 21

В.А. Киприн. Из истории формирования территории Императорского Московского университета на Моховой улице во второй половине XVIII в. — 1804 г. (*Территория старого университета, улица Моховая, 11*) 45

А.А. Мухутдинов. Духовная непрерывность веры в России..73

С.К.Чураков. Концепция бинарности в минойском сакральном пространстве 84

К 700-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ ДАНТЕ

A. Lobodanov. Dante parla russo *(Il poeta della Commedia e la cultura russa)* 93

Salvatore Lorusso, Andrea Natali, Chiara Matteucci, Raffaele Savigni. Diagnosis and digitization of Dantesque code “PHILLIPPS 9589”. *Part 2*..... 109

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Е.Н. Куриленко. Чтобы помнили... Он писал музыку и думал о судьбе отечественного искусства 123

Ли Цзяньфу. Характеристика лидирующих музыкальных инструментов, использующихся в китайской музыкальной драме байцзюй..... 158

Инь Чжэн. Пьеса «Цюй Юань» Го Мо-Жо в театре им. М.Н. Ермоловой..... 167

Основы глоссария в разработке понятия «традиционная художественная культура»

В.Б. Кошаев
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. *Рассматривается проблема коннотации понятий «традиционная художественная культура» и «традиция художественной культуры» в логическом дискурсе существующих значений и оснований их уточнения*

Ключевые слова: *традиция, художественная культура, основы глоссария искусства*

Vladimir Koshaev
Lomonosov Moscow State University

Basics of the glossary in the development of the concept “Traditional artistic culture”

Annotation. *The problem of the connotation of the concepts “traditional artistic culture” and “tradition of artistic culture” in the logical discourse of existing meanings and the grounds for their clarification.*

Keywords: *tradition, artistic culture, the basis of the glossary of art.*

Вводное

Проблема глоссария художественной культуры обусловлена изменениями в общественном сознании за тридцать последних лет и усложнением системы взглядов на природу, общество, духовное начало человека и в общем виде пониманием зависимости трех форм общественного сознания — религиозной, научной, художественной, институционально разделенных, но служащих единой цели — устроения мира на основах жизнесохранения. Актуальность содержания именно искусствоведческой сферы определена потребностями более строгих систематических обстоятельств исследования искусства, а именно — исторической связи его с актуальными духовными и первоначально сакральными функциями изображения и его типологической интерпретации в разные эпохи.

Острота темы связана с тем, что исторически интересы и взаимоотношения разных стран, частей нашего мира, из-за несовершенства общественного устройства и решения вопросов одних наций за счет других, не являются объективными и справедливыми в стезе существования человечества. В связи с этим возникает необходимость сопоставления базовых ценностей бытия народов, основанных на идее жизнесохранения как условия цивилизационного обновления. Художественная культура является одним из наиболее важных критериев, но вновь, как и всегда, на арену смыслов должна выйти философия, и не в абстрактных категориях неких понятий о должном бытии, а в основной цели — праве человека на достойную жизнь. Этот план невозможен без выработки понятий форм и функций общественного сознания совместными инструментами религии и науки; религии и искусства; искусства и науки как объективно существующих институциональных отраслей духовного воспроизводства, которые должны быть соединены в понятийном отношении, и конструкции этих отношений объяснены с точки зрения природы, цели жизни и сохранения самой жизни.

Интерес к понятию *традиционная художественная культура* и *традиционная культура* в целом возрастает ввиду того, что нравственные категории традиции из-за сложности социотехнологического регулирования общественных отношений перестают пониматься в ценностной генетике и их духовном историческом предопределении. Причина — в утрате во многих случаях этики и сакральной полноты Картины Мира (например, «Живой Космос»), непонимание судьбы

отечества как собственной судьбы. Правила бытовой повседневности и установление пусть важных, но ограниченных в конечной цели духовной жизни человека прагматических технологий жизнеобеспечения вытесняют метафизические смыслы бытия из сферы духовной интенции в область физических ощущений и ведут к появлению квазиэкзистенциональных, квазирелигиозных, квазиэстетических тенденций, с неопределяемой этической подоплекой. Сегодня человек не обнаруживает себя частью мироздания и отечества, а сосредоточен на самовыражении, примеряя «наряд», снятый с понятия «сверхчеловек». Место произведения занимают частные гештальты формы. И история еще сурово спросит с людей, исповедающих этот подлог.

То есть сегодня нет более важной задачи, чем выведение потенциала понятия *традиционный* в пространство актуальных современных задач художественного творчества и художественного образования. Но делать это возможно только при расширении ресурсов искусствоведения, и прежде всего — онтологических и типологических инструментов, которые, естественно, могут быть сформированы только в смежном с философией секторе — философии искусства, но только с использованием категорий художественно-образного содержания в его историческом движении.

Это важно ввиду того, что в результате подмены норм Вселенского ощущения и поведения опытом квазиэкзистенциального чувства и инструментами психоаналитики происходит существенное упрощение чувственной сферы. И в условиях унифицирующих тенденций современной культуры, особенно ее информационного предъявления, индустрии потребления традиция должна оставаться связующим звеном исторической ментальности / памяти и способствовать сохранению этики отношений, а также общенациональной и этнической идентичности. Для этого нужен в том числе художественно-эстетический ликбез, не только школьный и взрослый, но прежде семейный, и инструменты искусства не могут здесь быть заменены никакими другими.

Задача настоящей статьи обращена к частному вопросу — характеристике понятия **традиционная художественная культура (ТХК)**. Эта категория меж тем является во многих смыслах ключевой, так как от ее трактовки зависят многие понятия и оценки в самом искусстве. Обычно суждение о природе ТХК выводят из определения **традиционная культура**, и в содержание ее заложена идея разделения спо-

соба общественного производства: *доиндустриальный — индустриальный, аграрный — промышленный*. Этот принцип прижился в словарных статьях, и базируется он на отделении современных технологических процессов от опыта прошлой технической остнастки. Но критерий технологии, также и обеспечивающей ее науки, может иллюстрировать только типологическую ситуацию. Всякий же этап (тип) эпохи, любая фаза культуры имеет в основе Праобраз Совершенного Мира, Абсолютную Целостность, которая оценивается не количеством, например, тонн произведенного металла, зерна или сложности технических устройств, а задачей божественной нераздельности бытия. Каждое произведение, где это достигнуто, *оформлено* как одна из универсалий Праосновы, осознанной и постигнутой человеком искусства.

То есть система жизнеобеспечения может быть предельно простой или предельно сложной, но цель художественного содержания, и в первую очередь определения религиозного (духовного) начала — это не вопрос технологии, а приближения человека к знаменной цели — априорной гармонии бытия. И в отношении априорности духовной цели искусство всегда останется прежде всего психологической и эстетической функцией религиозного ощущения, апостериорной способностью выявления сакрального смысла, независимо от того, декларирует искусство свою тождественность религии или занято поиском пластических эквивалентов духовного бытия. Для оценки последнего существует художественная критика, и ее содержание имеет объективные критерии, прежде всего благодаря теории знакообмена в семиотике, установления новых опор семиотики в философии искусства. Только в этом смысле можно говорить о *форме и содержании* искусства и, конечно, это уже иной разговор, нежели тот, который велся в искусствоведении на протяжении всего XX века.

Сравнение категорий

Можно отметить, что синонимом **традиционной художественной культуры** выступает категория **традиция художественной культуры**. Ключевое слово здесь **традиция** (от традиционный — «из рук в руки»). И именно благодаря синонимичности возникает ощущение несовпадения понятий. Первое определение связывают в истории искусства с художественной архаикой и его соотносят с искусством народным. Второе — с

традицией вообще в ее различных исторических проявлениях. К традиции относят все художественно детерминируемые понятия самых разных эпох: это читаем в палеолите, неолите и времени металла, Египте, античности, Средневековье, а также стилевых феноменах романского и готического периодов искусства, барокко и рококо, классицизма и неоклассицизма, модерна. Говорят о художественной культуре «Серебряного века», авангардной художественной традиции и т.д. И очевидно, что общим условием верификации художественной культуры и цели искусства выступают собственно художественные средства и их стилистическая оценка, и условие это — *ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ*, которая есть главная и фундаментальная цель и категория художественного творчества, и отделение *традиционной художественной культуры* от *традиции художественной культуры* имеет не онтологическое, а ситуативное терминологическое значение. Первую категорию следует рассматривать в контексте второй, осознавая исторические ограничения терминологии советского времени, когда и родилась терминологическая путаница, ввиду отсутствия в них комплекса сакральных характеристик. Даже священные тексты оценивались как сугубо художественные, а исторические события монотеизма были наименованы мифологией, что, конечно, нонсенс. Что говорить о сакральной генетике народного искусства, которая по времени старше всех иных направлений, но которая обрела фольклорное содержание с появлением креационизма и манифестационизма.

Представляется поэтому, что распутать эту ситуацию необходимо. Прежде всего, важно учесть, что в основе трактовок категорий лежит несовершенство исходных начал, и сугубо историческими факторами общества усечена сама природа культуры общества, хотя культура — это *система второго высшего уровня понятий* по отношению к истории. Постигать культуру в уровнях истории просто невозможно. Только наоборот. По правилам семиотики *культура* является *функцией культа* и только затем общим эквивалентом всех видов деятельности человека, в том числе истории и ее изучения. Она трактуется часто политически, но настоящей осью истории выступает именно культовое, религиозное начало в его различных модификациях, включая атеистические.

Такое положение и должна объяснить философия искусства, призванная рассматривать проблему искусства не из поступательной исторической смены традиции (формаций) и не от несовершенной — к совершенной эстетической форме,

а в связи онтологических, феноменологических, морфологических категорий типа художественной культуры, как условия раскрытия жизнеосуществления, которое во всех культурах схоже — это знаменное обнаружение связи, или понимание статуса человека в отношении с надличным, трансцендентным опытом бытия. Тогда *традиции художественной культуры* — это вопрос не развития, а смены типа формообразования в искусстве, и искусство всегда инсайт, преодоление сопротивления материала и встречная инспирация человека и надличных духовных энергий. «Толстой не выше Достоевского, Солженицын не ниже Шолохова. Модильяни не уступает Мане в значимости образа, а безвестный античный или египетский керамист Сергею Чехонину в авангардное время или Валерию Малолеткову сегодня... Все величины нивелированы способностью художника, артиста выйти в миры, где нет первенства соревнующихся, но только Бог, идущий навстречу ищущему» [1].

Тогда главный вопрос категории традиции в искусстве должен быть обращен не к собственно эволюции, например, средств искусства, композиции, формально-стилистическим признакам. Все они присутствуют в структуре формы всех времен и всех народов и наций, как формальные параметры художественной структуры: формы, декора, изображения и в этом отношении они вечны и интерес к ним обусловлен в границах тех или стилистик. Важна способность человека к осознанию самих отношений с надличным. Если Генрих Вёльфлин выделил, например, пару визуальных характеристик «линейное — живописное», и ее мы находим уже в палеолите, это сохраняет и для современного художника свое значение языка формы и соответствующих пластических программ, то объект выражения — графема сакрального объекта, сам интерес к фигуративности объекта возникает ввиду его сакральности и отражения ее в мировоззрении.

Соответственно, аспект мировоззрения имеет отношение к философии, и это уже вопрос не только языка формы, но искусства в целом, специфика которого может рассматриваться средствами философии. Но понятия философии не являются порождающей силой искусства, а только интеллектуальным рефреном образа, и, значит, не философия определяет полноту этического и эстетического содержания художественной формы, а ценность жизнеполагания восприятия. Абсолютной ценностью жизнеполагания во все времена являлся сакральный источник представлений и тип его ре-

лигиозной формы в ту или иную эпоху (общественную формацию). Во все времена это надличная ипостась жизни — отношения людей, человека и природы, человека и Бога. Это целеполагание может быть представлено объектом и предметом онтологии, религии и лежащего в основе представлений о бытии человека Символа Веры.

Тогда очевидно, что основой всякого топоса художественной культуры являются устойчивые эстетические законы и правила передачи этики духовного опыта. Смысл этического в наиболее полном содержании отчеканен на скрижалях Моисея и изложен в Нагорной проповеди Иисусом Христом. Передача же традиции этики в формах искусства происходит через научение пластическим законам в правилах инспирирования физических и метафизических ощущений как генетической основы жизнесохранения в обществе и знаменного предопределения социокультурного плана бытия. И осуществимо это только в прямом взаимодействии мастера и ученика.

Этика имеет эстетические эквиваленты и раскрывается в темах искусства пластическими средствами. Таковых существует три. Первые две возникают и наличествуют с древнейших времен — это *декоративно-прикладная и изобразительная пластические системы*. Третья, *формально-ассоциативная*, существует как естественная основа двух предыдущих и конструкция предметно-пространственной среды, но на заре индустриализации она становится самодостаточной в понятиях супрематизма, конструктивизма, абстракционизма и др. Аргументы о приоритетах появления прежде изобразительного или декоративного начала в искусстве остаются гипотетическими. Что касается специфики образов, то их основа проста: это всегда тематическая фиксируемая сакральность религиозных идей времени, вещественно «одоленная» в материале, и именно этот аспект действительно имеет типологический характер.

Специфика понятия «традиционная художественная культура»

1. В справочных определениях традиционная культура и связанная с ней художественная традиция не имеет устойчивого норматива категории и чаще всего соотносится с понятием *культура доиндустриального общества*. Как отмечено выше, это не точно, что очевидно по ряду фактов:

— традиция имеет действительно типологический дискурс, в том числе доиндустриальный и индустриальный, но это предельно общая и даже не классификация, а поверхностный взгляд на то, что современные технологии сложнее прошлых. Более точной типологии отвечает структура, построенная не на развитии производительных сил, а на основе системного комплекса и связи природопроизводственных, этнорелигиозных, социоорганизационных факторов бытия [2], и основанием характеристики культуры выступают не сами этапы развития общества (период собирательства и охоты, аграрный, доиндустриальный, индустриальный и постиндустриальный), а заключенная в них **система базовых ценностей — постулатов этики**.

Смысл базовых постулатов этики — **вопрос жизнесохранения**, и он неизменен на всех этапах развития общества, хотя и зависит от уровня развития самих общественных отношений. В историческом движении ценности родовые, затем родоплеменные становятся второстепенными, оставаясь в границах этнической памяти, а главное место отведено понятиям **истины и справедливости**, знаменных для цивилизации норм жизни: этические универсалии центрального (и единственного) Архетипа — Первообраза, как источника всего живого. Его воплощение в Новое время приобрело особый вид духовных универсалий, как особой *светской* модальности центрального Архетипа, который в XX веке имеет еще больше вариантов воплощения.

2. *Система базовых постулатов* выступает условием соционормативных и этико-правовых категорий в связях «человек — человек», «человек — природа», «человек — Сущее», нравственная программа которых долгое время была обусловлена этническими корнями (системой родства), а в полноте представлена в заповедях монотеизма: Скрижалях иудаизма, Нагорной проповеди Иисуса Христа в христианстве; Сурах Корана, что предуготовило моральный кодекс современных цивилизаций. Так, еще Юстиниан в качестве духовной составной сутью государственного регулирования определил ценности «*medium acvum*». Позднее опыт синтеза, симфонии религиозного и общественного, небесного и земного отразились в средневековых правовых нормах «Стоглава», построенных на заповедях Веры, что сохраняется до настоящего времени во многих правилах поведения человека.

3. Конфликты современного мира аксиологично детерминированы. Они — следствие того, что ценностные отношения *передовых обществ* и *обществ становящихся* не имеют объективно обусловленного духовного равенства, что ведет к чудовищным формам противоречий, а объясняется несправедливым распределением создаваемых человеком богатств. Несовпадение правил духовной этики сосуществования в условиях стремительной демографической экспоненты должно быть скомпенсировано в том числе средствами традиционной художественной культуры и искусства.

4. Этические нормы жизни, отраженные в художественной традиции, существуют в любой период истории и обнаруживаются в каждой фазе (эпохе) развития человечества от палеолита до современности.

Так, **народная художественная традиция** сегодня в мифопоэтической форме *народного искусства* выступает носителем древнейших образных норм и сохраняет нравственные темы в отношениях с природой, выступает соционормативным средством регулирования в обрядах перехода (по Арнольду ван Геннепу), а в соприкосновении с темами цивилизаций наполняется образными смыслами современности и в ряде случаев становится *стеновым материалом* для самых разных направлений профессионального искусства.

В полноте смысла этической программы культуры справедливо значение *традиционная* в отношении **художественной культуры православия**, также монотеизма в целом, например, *искусства дома Божия*, возникшего вначале в период сорокалетнего странствия Моисея и еврейского народа в пустыне: вся сакральная структура скинии — обряд и предметно-пространственная среда ритуала — явлена в Откровении и продиктована Яхве. С Новозаветного времени конфессиональное искусство обретает более сложную эпическую структуру и содержание, основой чего явилась *интеллектуальная мощь христианского учения* в трудах отцов Церкви и *жертвенное стояние христиан в Вере*. С VI века от авраамического ствола искусства произрастает еще одна монотеистическая ветвь — *художественная традиция ислама*, процветшая красотой коранического слова. В разной степени тенденции этической универсализации отношений человека и мира можно увидеть в манифестационизме.

Из сложившихся художественных традиций православия и католичества вырастает вся пластическая программа современного русского и западноевропейского искусства. Таковы монументальная фреска, мозаика, икона — всё предтеча современного монументально-декоративного и изобразительного

искусства. Рисунок, как и методика его освоения, с эпохи Ренессанса *не устарел* — он является важным основанием поиска эстетики и духовного раскрытия тем вещественности предметов этого мира и красоты вещей, телесной красоты человека как абсолютного совершенства сотворенной плоти — так продолжаются традиции освоения ценностных планов духовного чувства. Это отчетливо читается и много ранее в идеализации физической красоты в античности. В системе обучения этот метод осваивается с 10—13-летнего возраста.

Классическое искусство также традиционно. Оно берет начало с Ренессанса и характеризуется сменой объекта интенции: перенесением интереса человека на него самого и на объекты внешнего мира. Если раньше таковым являлся Творец и его творение, то теперь это преимущественно сам человек, события ближайшей истории, пейзаж, и в общем виде — Картина Мира или то, что выступает как совокупность отношений вне сознания человека. Это актуализирует гносеологические аспекты и специфику философии, интерес которой направлен на объекты природы и истории. Это обстоятельство фактически вытесняет онтологический интерес на периферию науки. Только в искусстве идет поиск пластических средств выражения идей времени, важных для осознания именно духовного видения Нового времени, пусть и опосредованно. Это хорошо просматривается в творчестве русских поэтов, писателей, живописцев, мастеров сцены и т.д. В России этот период длится два столетия (XVIII—XIX вв.), за которым следует короткий всплеск искусства модерна — особой эстетической категории, отточенное стилизаторское направление, причудливо вобравшее в себя народный эпос, новое религиозное звучание национально-исторических тем, мистицизм конца XIX — начала XX века. Модерн дал особую пластику, построенную на связи декоративных и реалистических приемов формы. С 30-х гг. он возродился уже в иной стилистической программе — ар-деко. Промежуток заполнили традиции авангарда.

Авангард как художественная традиция и как инструмент выявления красоты вещей и их эстетической ценности на заре индустриального времени основал новые пластические законы (супрематизм, конструктивизм, экспрессионизм) и сразу стал условием формирования новой предметно-пространственной среды, новой образной эстетики бытия. Очевидно, что возникновение *авангардной художественной традиции* исторически предопределено гуманистическим,

этическим планом среды в условиях индустриального общества. *Вторичный авангард* (второй половины XX в.) также сохраняет нерв этического поиска, однако во многих случаях здесь лукавым образом появляются «художественные» артефакты, не имеющие четкой этической программы и выдающие аффекты «самовыражения» за истины духовной цели. Инструменты понимания именно этики жизни в художественной традиции позволят отделить подлог от духовной истины и, соответственно, традиционное искусство от искусства нетрадиционного.

5. Таким образом, подмена этических смыслов традиции типологическими в существующих словарных статьях очевидна и должна быть пересмотрена. Подмену следует понимать с точки зрения *метонимии (переноса наименования с одного предмета на другой на основании их смежности)*, что можно полагать очевидной ошибкой в отношении к цели традиционной художественной культуры — раскрытия дара ощущения целостности Мира, Человека, Нравственности и Любви.

В таком случае понятие **художественная традиция** целесообразно соотнести с понятием *традиция пластических систем* — **изобразительная, декоративно-прикладная, формально-ассоциативная** — как технологий раскрытия духовных чувствований в конкретном времени, что не зависит от этапа развития человечества. Эти системы возникают в глубокой древности и в ряде случаев они вполне самостоятельны, но также взаимодействуют между собой и с успехом используются в новых ситуациях творчества. Так, материалы археологии и этнографии и *декоративны*, и *декоративно-изобразительны*, и используются сегодня как материал орнамента, также при технологической реконструкции в изучении истоков *народной художественной культуры*. Сами объекты народного искусства: ансамбль костюма, зодчество, национальные мотивы декора, прикладные изделия, средства транспорта и другие давно и успешно адаптируются как художественный источник в собственно декоративном, но также и изобразительном искусстве. Они востребованы как образы технологии, конструкций, силуэтов, цвета и декоративных элементов, колористики. Народное искусство восприняло многое из искусства изобразительного и приобрело иконический, изобразительный вид: в лубке, росписях лаковых шкатулок, текстиле и др.

Архитектура и арт-объекты второй половины XX века часто используют «символы» прошлых архитектурных тра-

диций как «цитаты» для конструирования новой реальности. Например, во французском павильоне на «Экспо-67» «Дворце цивилизаций» очевиден отказ от традиционных архитектурных форм (равновесие, вертикаль), и он напоминает одновременно недостроенную Вавилонскую башню или полуразрушенный Колизей. Завершается история с объектом грустно: здесь размещено место греха (казино). Грех в переводе с греческого — *«мимо цели»*, то есть мимо устремления к истинам жизнесохранения. Это свидетельствует о том, что различные направления — концептуализм, деконструктивизм, постмодернизм и другие феномены могут быть справедливы, как творческий метод формообразования в профессии, но не могут не решать центральную тему — выражение бесценности человеческой жизни и народа в естестве божественного замысла. Очень часто этого не происходит.

Таким образом, созданные и создаваемые объекты категориально отвечают понятию *традиция художественной культуры* или *традиционной художественной культуры*; а воспитание художественно-эстетических ощущений на основе их изучения — это сфера действия законов искусства в историко-цивилизационном движении, основой чего была и остается этическая программа образов и идея целостности художественного образа. И двойная цель — сохранение традиции и воспитание талантливого зрителя очевидна как потребность для современной среды искусства, где представлены все типологические феномены истории всех стран, времен, народов и наций.

Древнейшее ядро традиции вошло в народное искусство, где чувственно-эстетические ощущения, имеющие теперь фольклорное содержание, в генетике сохраняют память об обрядовом, ритуальном жесте традиции, превратившейся сегодня из культового события в **вид праздника**, и **художественную вещь**, произведение как материальный носитель некогда сакрально-эстетических представлений о мире. Две эти линии атопически присутствуют в современных тенденциях народного искусства, но не только. **Литургия, молитва и икона, храм, предметы обряда** в христианстве составляют уникальный художественный синтез — торжество Веры. Соотношение **действие — вещь** сохраняется и сегодня в самых разных видах искусства в силу актуальности соединения для современной жизни, развивает интеллектуальное и эмоциональное отношение к профессии, собственной истории, без чего невозможно представить отношения и к мировой истории и духовной жизни наций. Трудно представить оперное искусство вне искусства сцены.

Пожалуй, только во второй половине XX столетия возникают феномены, до конца не освоенные теоретически, и они, с одной стороны, — этап, эпизод в объемной Вселенской картине художественного бытия, и, безусловно, будут оценены в сути приносимых зерен и плевел, и этические нормы будут отделены от «творчества» полного одержимости отрицания, нетерпимости к собственному прошлому, подобно тому, как это происходило в раннем авангарде, который, по меткому замечанию архитектора и теоретика А.В. Иконникова, отличался утопичностью мышления [3].

Таким образом, понятие **традиционная художественная культура** относится к понятиям, наследующим нравственные программы жизни, воссоздание которых связано непосредственно с процессом сотворчества поколений мастеров на основе пластических законов искусства, потенциала воззрений, исторически предопределенных священством и духовностью изображаемых тем и объектов. Осознание духовной полноты художественной культуры возможно только с опытом понимания истин, которые искусство выражает, и это тема образования и воспитания средствами художественной деятельности.

Список литературы

1. *Кошаев В.Б.* ОНТО. Искусство христианского мира (I — начало II тыс. н.э.). Часть 1. Теория и дидактика предмета. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. С. 9.

2. Эти вопросы мы рассматривали в работах: *Кошаев В.Б.* Типология художественной культуры и образное миромоделирование в искусстве // Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в общественной жизни / Сост. В.Б. Кошаев. М.; Ижевск, 2009. С. 11—30; *Кошаев В.Б.* Типология авангарда // Научные труды VII Международной научно-практической конференции «Роль дизайна и искусства в культуре, науке и образовании XXI века». НОУ ВПО МГТА. М., 2012. Т. 9. С. 62—81; *Кошаев В.Б.* Художественно-образные процессы в Западно-Приуральском регионе II тыс. н.э. (типология образного миромоделирования) // Онтология художественной культуры Западно-Приуральского региона II тыс. н.э. Ижевск, 2008. С. 26—38 и др.

3. А.В. Иконников отмечает: «Инструментом построения

образов-целей, компенсирующим (вернее, создающим иллюзию компенсации) неопределенность ситуаций, служит утопическое мышление, ориентированное на факторы, которые не содержатся в сложившемся порядке вещей. Оно, это мышление, производит утопии... Главный ствол разветвленного дерева утопической мысли образуют социальные утопии — идеальные модели системного преобразования общественного устройства, а его ответвления — частные гипотезы, проецирующие социальный идеал на различные виды деятельности и стороны жизни. Одно из таких ответвлений — архитектурные утопии, производные от социально-утопических идеалов образы-цели, реализуемые архитектурой; для них характерно стремление к интегральности, проекции на образ-цель целостности человеческой личности» (см.: *Иконников А.В.* Утопическое мышление и архитектура: Социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры / Российская академия архитектуры и строительных наук, Научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства (НИИТАГ). М.: Архитектура-С, 2004. С. 5).

Национальный романтизм и бремя истории в русской архитектуре XIX века

У.К. Брумфилд
Университет Тулейн, Новый Орлеан

Аннотация. *В этой статье рассматриваются пути, в которых российский архитектурный комментарий в первой половине девятнадцатого века изучал стиль здания в контексте исторического значения. Историки и стилисты, такие как Николай Гоголь и Федор Достоевский, взяли на себя обязательство интерпретировать архитектурный стиль как выражение национальной сущности. Ключевым моментом в этом процессе был ответ России, в частности, Достоевского на широко читаемую книгу «La Russie en 1839» маркиза де Кустина. Хотя архитектура является выражением материальной культуры, сторонники национального стиля считали ее уникальной возможностью вызвать дух российского прошлого, архитектура которого считалась более аутентичной, чем западные формы, импортированные Петром Великим. Для Кустина существенное выражение этого национального духа было воплощено в Московском Кремле.*

Ключевые слова: *архитектура Петербурга, классический стиль в архитектуре, историзм, эклектика, псевдоготика, Алексей Мартынов, Иван Снегирев, Федор Солнцев, Николай Гоголь, Марки де Кюстин, «Россия в 1839 году», Федор Достоевский, Иерусалимский храм, Храм Василия Блаженного (Собор Покрова что на Рву), архитектура Московского Кремля, Иван III, Иван IV, Петр I, Николай I, Константин Тон.*

William Craft Brumfield
Tulane University, New Orleans

National Romanticism and the Burden of History in Nineteenth-century Russian Architecture

Annotation. *This article examines the ways in which Russian architectural commentary in the first half of the nineteenth century explored building style in the context of historical meaning. Historians*

and witers such as Nikolai Gogol' and Fedor Dostoevskii undertook to interpret architectural style as an expression of national essence. A key moment in this process was the Russian response — particularly by Dostoevskii — to the widely read book La Russie en 1839 by the Marquis de Custine. Although architecture is an expression of material culture, proponents of a national style considered it uniquely able to summon the spirit of the Russian past, whose architecture was considered more authentic than the Western forms imported by Peter the Great. For Custine the essential expression of this national spirit was embodied in the Moscow Kremlin.

Keywords: *St. Petersburg architecture, Neoclassical architecture, historicism, eclecticism, Aleksei Martynov, Ivan Snegirev, Fedor Solntsev, Nikolai Gogol', Marquis de Custine, La Russie en 1839, Fedor Dostoevskii, Gothic Revival, Jerusalem Temple, St. Basil's (Cathedral of the Intercession on the Moat), Moscow Kremlin architecture, Ivan III, Ivan IV, Peter I, Nicholas I, Konstantin Ton.*

The social and political transformation that occurred in Russia during the middle of the nineteenth century had as a complementary phenomenon a quest for new expressions of the national identity. At a time when Russia was acutely aware of its lack of, and dependence upon, the achievements of the Western industrial powers in technology and economic development, certain groups within the Russian intelligentsia advocated the need to reclaim spiritual self-sufficiency as a nation confronted by the more advanced material status of the West. The ramifications of these views are widely known in music, literature, and painting.

This article proposes to examine the ways in which a corollary impulse appeared in Russian architecture, with results that to this day define the character of certain Russian urban areas, particularly central Moscow. Although architecture is an expression of material culture, proponents of the national style considered it uniquely able to summon the spirit of the Russian past by reproducing the structural and ornamental motifs of medieval buildings (either wood or masonry), which were seen as more authentically national than the Western forms imported by Peter the Great. The fact that most structures of any distinction in medieval Russia were churches did not hinder the application of their ornamental motifs to the facades of secular buildings during the urban expansion of the nineteenth century.

The cultural themes of national identity had been formulated by an intellectual and artistic elite throughout Europe with the rise of Romanticism, and my examination of the varieties of Russian nationalist expression must devote some attention to the wider European context. Indeed, with the publication of a book on Russian ornamental art by the French architect, theorist, and restorer Viollet-le-Duc, the Russians had the approving commentary (not always well-informed) of the leading European proponent of the development of indigenous, national forms in architecture. It must also be noted that from an architectonic point of view the design of buildings in the "pseudo-Russian" style differed little from any of the other historicist styles prevalent in the latter part of the nineteenth century.

Our analysis is only secondarily concerned with the architectural details, either historical or technical, that define the Russian revival style. Of broader significance are the motives — political, social, aesthetic — that led building committees, architects, art historians, and critics to support the transformation of building facades into a textual commentary on the nation's history. (The description of one Moscow project competition, the Historical Museum, proposed nothing less than such text.)

A survey of buildings and project competitions suggests that Russian architecture in the post-classical era is to an unusual extent guided by literary thought. Although relations between European architecture and literary culture can be observed since the Renaissance, and although the age of reason and the fashion for Gothic novels had their effect on the development of both neoclassicism and the pseudo Gothic, Russian commentary is unusual during the nineteenth century in its insistence on architectural style as a reflection of cultural and ideological programs. An indication of this tendency is the frequency with which professional literati and writers such as Nikolai Gogol, an amateur of architecture, and Fedor Dostoevskii, a trained engineer, produced significant architectural commentary during the middle third of the nineteenth century. At the base of such literary, ideological interpretations of architecture lay an attempt to define the identity and direction of Russian society in an era of broad transformation. [3, *252-85*]

These efforts acquired special resonance in the major cities, where architects were reformulating the urban environment with new functional buildings in eclectic styles. [17, *135-37*; 18, *112-15*] While most architects may have considered style a matter of taste (their own or the patron's), there were those such as Vladimir Shervud in the late nineteenth century who imposed definite historical and cultural meaning upon the use of style in architecture. Ultimately almost every facet of Russian culture, architecture in-

cluded, could be related to a struggle between competing political ideologies, each of which justified its position by referring to the "people." Those who commented on the significance of new currents in architecture included apologists for the existing regime; but in the broader sense the duty of socio-aesthetic commentary fell to that peculiarly Russian creation, the intelligentsia, composed in its "classical" sense of literati and political thinkers disposed to critical, antiauthoritarian thought. [20]

The many reasons (including ideological) for the decline of neoclassicism. Although classical models continued to be revered, particularly in educational curricula; competing claims for new tectonic and decorative forms argued for a greater response to function and physical setting, both of which stimulated an eclectic approach based on an appeal to the national character and its cultural heritage. An article published in 1840 in the pioneering *Khudozhestvennaia gazeta* (Arts gazette) proclaimed that "Every climate, every people, every age has its special style, which corresponds to particular needs or satisfies special goals." [14, *17*] Although unsigned, the article may have been written by Nestor Kukolnik, an editor of the paper who frequently commented on architecture. [22, *17*]

By a strange inversion of logic, however, the postclassical age by definition lacked a style of its own. While the basic function of architecture remained to provide shelter in so inhospitable a climate, its form became linked to history and to literary interpretations of history. Once again, Gogol provides the significant example in his essay, published in 1835, on contemporary architecture, in which he writes of the fragmentation of social and aesthetic consciousness in the new age: "Our age is so petty, its desires are so dispersed, our knowledge is so encyclopedic, that we cannot concentrate our thoughts on one subject; and against our will we split all our creations into trifles and charming toys. We have the marvelous gift of making everything insignificant." [11, *51*]

Gogol follows with an architectural vision that is dispersed, encyclopedic and perhaps trivialized. In contrast to the universal measure of neoclassicism, he appeals for a visually stimulating urban architecture composed of many styles: "A city should consist of varied masses, if you will, in order to provide pleasure to the eye. Let there be gathered in it more diverse tastes. Let there rise on one and the same street something somber and Gothic; something eastern, burdened under the luxury of ornament; something Egyptian, colossal; and something Greek, suffused with slender proportions." And so on, for several lines enumerating additional styles. [11, *57*] Function is supplanted by the desire to create an aesthetic

cityscape that would educate as well as delight its citizens.

As for the person capable of designing this new environment:

> The architect — creator should have a deep knowledge of all forms of architecture. He least of all should neglect the taste of those peoples to whom we usually show disdain in artistic matters. He must be all — embracing, must study and assimilate all their innumerable variations. But most important, he should learn everything as an idea, and not in its petty surface form and parts. But to master the idea, he must be a genius and a poet. [11, *57*]

Gogol's romantic concept of the creative architect lay far from Russian — or any other — reality, but his predilection for Gothic architecture was shared by a number of Russian critics and architects including Aleksandr Briullov, the one contemporary architect whose work Gogol praised. [11, 61] Although an idiosyncratic form of pseudo-Gothic architecture had appeared in Russia during the reign of Catherine the Great, the post-classical Gothic revival not only was more widely applied, but also arose as an antidote to neoclassicism. Indeed, the Gothic 'revival can be considered the first, if short-lived, stylistic development after neoclassicism to lay claim to both aesthetic and historical significance.

Gogol concludes his essay by proposing the creation of a street of architectural examples (prefiguring eclectic architecture as well as modern theme parks) for a nation that still had only a vague sense of its own architectural history:

> I thought that it wouldn't hurt to have in a city a street that would serve as an architectural chronicle. It ought to begin with ponderous, gloomy gates, from which the viewer would emerge to see on both sides the sublime, magnificent buildings of the primordial savage taste common to all peoples. Then a gradual change through a series of views: the elevated transformation to a colossal Egyptian [architecture], suffused with simplicity; then to that beauty, the Greek; then to the sensuous Alexandrine and Byzantine, with its squat domes; then to the Roman, with arches in several rows... [11, *59*]

Once again, the high point would be Gothic architecture, the "crown of art," and the promenade ends with some undefined new style. "This street would become in a certain sense a history of the development of taste, and anyone too lazy to leaf through weighty tomes would only have to stroll along it in order to find out everything." [11, *59*]

There is no mention in this fantasy of medieval Russian architecture in any of its manifestations; and the article's references to Russian neoclassicism are not flattering. Gogol praises the ca-

thedrals of Milan and Cologne as well as the Islamic architecture of India; yet the "everything" that Gogol's cultured but indolent Russian might inspect includes nothing from eleventh-century Kiev or Novgorod, nothing from twelfth-century Vladimir or sixteenth-century Moscow. Gogol's fascination with architecture and its history (he had at one time studied the architecture of the ancient world) did not extend to Russia. His boulevard of architectural history was a means of imagining that which Russia apparently did not have — a history, not simply an architectural chronicle, but a history of a people as revealed through its architecture.

Indeed, the early students of Russian architecture during this period knew little more about their native building traditions that did Gogol, to judge from a public lecture delivered in 1837 by Aleksei Martynov (1820-1895), a student at the Moscow Court School of Architecture. Martynov was to become a leading proponent of the Russian revival movement in architecture during the 1840s and 1850s, but his description of pre-Petrine architectural evolution displays an inventiveness worthy of Gogol:

> The first trace in Russia of architecture as a fine art is considered to begin with the time of Vladimir the Enlightener [Grand Prince of Kiev who instituted Christianity in his domains in 988]. From this time until the eighteenth century, the history of our architecture consists of three epochs in its ancient buildings: in the first we see the style of Syrian architecture; in the second, Asian or Mongolian; and in the third, Lombard-Venetian. [21; 19, *57-58*]

The periods of this scheme overlap: according to Martynov, St. Basil's (Cathedral of the Intercession on the Moat) is a mixture of Mongol and Indian, although it belongs chronologically to the Lombard epoch (Fig. 1). This early attempt at periodization was accepted as valid well into the nineteenth century [23, 66-77]. The process, it seems, was not only of borrowing, but of imposition — of Russian "culture" as a pliable undefined material on which any stronger or more highly developed culture placed its stamp. With the rarest of exceptions, there were no "Lives" of Russian artists and architects, no schools of painting (Russian had yet to discover the aesthetic value of icons), no Renaissance, no enlightened patrons, no sense of continuity. Russia borrowed at will, but remained both outside of and dependent upon other, more complex cultural traditions, whether Eastern or Western.

The surmises and inaccuracies in accounts by Martynov and others are of less significance than the impulse to resurrect a cultural heritage that had for so long seemed invisible. In 1838 a Petersburg

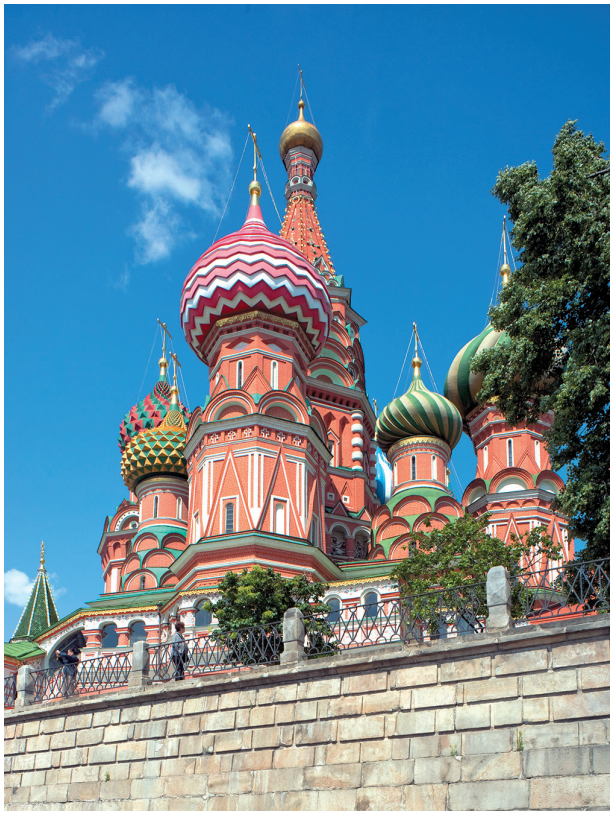

Fig. 1. Moscow. St.Basil's (Cathedral of the Intercession on the Moat). Photo: W. Brumfield. 2/6/2012

newspaper complained that Russian academicians were still preoccupied with the monuments of the ancient world to the detriment of an understanding of Russian architecture and its relation to the architectures of other cultures: "It would be desirable if our architects also turned their attention to the monuments of various times and tastes scattered throughout our provinces." [15, *393-94*; 4, *92*] In fact, by the beginning of the nineteenth century, architectural expeditions to the countryside were doing just that, and by the 1830s the venerable Imperial Academy of Arts had commissioned a survey of pre-Petrine monuments to be compiled by the artist Fedor Solntsev (1801-1892), whose work played an important role in publicizing early Russian architecture. [23, 42-44]

In the following decade Aleksei Martynov's interest in rediscovering the Russian architectural heritage — however diverse its sources — received significant support from Ivan Snegirev (1793-1868), a professor of Classics at Moscow University but also an amateur of medieval Russian history. In 1848 Martynov and Snegirev began to publish their influential series *Russian Antiquity* (*Russkaia starina*), which contained detailed descriptions of many dozens of medieval monuments. (The first volume of Russkaia starina appeared in 1848, the last (№ 6) appeared in 1860. Thereafter Martynov and Snegirev continued to collaborate on similar publications until the end of the 1880s.) [23, 70] Indeed, for most educated Russians of the nineteenth century, Old Russian architecture probably meant a relatively simple, if highly decorated, church built during the seventeenth century in the long reign of Peter the Great's father, Tsar Aleksei Mikhailovich.

Paradoxically, in Russia the idea of history as related to native cultural traditions was a concept often derived from and influenced by Western writers, including dramatists such as Friedrich Schiller and critics such as Friedrich Schlegel, who promoted the study of Gothic architecture. To their works, inspired by the concept of German nationhood, can be added the phenomenon of Ossian, which encouraged the study of the Russian and Finnish medieval epos at the beginning of the nineteenth century. These national strivings reflect not just the general currents of romanticism but appear more specifically in the works of Russian writers who contemplated the urban environment.

It is, therefore, curious that in the middle decades of the nineteenth century, Petersburg — not medieval Muscovy — served more readily to validate Russia's position as a nation with a significant history. This paradox is illuminated in Dostoevskii's "Petersburg Chronicle" for June 1, 1847. In commenting on the advent of spring to the northern capital, the *flaneur* (the roving observer that is Dostoevskii's narrative persona) describes a city in the throes of growth: "Crowds of workers with plaster, with shovels, with hammers, axes, and other instruments dispose themselves along Nevskii Prospekt as though at home, as though they had bought it out; and woe to the pedestrian, flaneur, or observer who does not have a serious desire to resemble Pierrot spattered with flour in a Roman carnival". [9, *23*]

Similar motifs of rapid expansion and change in the urban environment reappear in the novelist's post-exile work, most notably *Crime and Punishment*. Yet this passage, reflecting a tacit awareness of the rise of a new secular order, veers into a discourse

on the built environment as history, a text whose decoding leads to the past as an expression of native identity. With summer approaching and cultured society leaving the town:

> What remains for those citizens whose captivity forces them to pass their summer in the capital? To study the architecture of buildings, to how the city is being renewed and built? Of course, this is an important occupation and indeed even edifying. Your Petersburger is so distracted in the winter, and has so many pleasures, business, work, card-playing, gossip and various other amusements—besides which there is so much dirt — that he would hardly have the time to look around, to peer into Petersburg more attentively, to study its physiognomy and *read the history of the city and all our epoch in this mass of stones, in these magnificent edifices, palaces, monuments* [emphasis added — *W.B.*]. After all, it would hardly come into anyone's head to kill valuable time with such an absolutely innocent and unprofitable exercise. [9, *24*]

The irony here is delicate, since Dostoevskii's subsequent work uses architecture as an extension and reflection of the contemporary mental state of individual characters as well as entire collectives — hence the "Petersburg theme." By the time of Dostoevskii's early work, the city's architecture reflected only slightly more than a century of history, and that largely in deliberate contrast to the cultural traditions of the pre-Petrine period. Although extraordinarily sensitive to the psychological impact of urban architecture, Dostoevskii showed little interest in architectural historicism as a means of reclaiming a sense of Russianness that presumably resided in pre-modern (i.e., pre-Petrine) history.

Dostoevskii's ambivalen—or selective—attitude toward history is developed in the subsequent passage of his June 1 entry in the *Petersburg Chronicle*. At this point Dostoevskii presents the historical approach to architecture through the comments on Russian monuments contained in *La Russie en 1839*, by Astolphe-Louis-Léonore, Marquis de Custine. Although it had been banned in Russia, the book was nonetheless widely known in intellectual circles and is the unmistakable source of Dostoevskii's references:

> Incidentally, a study of the city is not such a useless thing. We don't exactly remember, but sometime ago we happened to read a certain French book, which consisted entirely of views on the contemporary condition of Russia. Of course it is already known just what foreigners' views on the contemporary condition of Russia are; somehow up to now we stubbornly do not submit to being measured by a foreign yardstick. But despite that, the renowned tourist's book was eagerly read by all Europe. Among other things, it stated that

there is nothing more lacking in character than Petersburg architecture; that there is nothing especially striking about it, *nothing national*, and that the entire city is a hybrid caricature of several European capitals. And finally, that Petersburg, if only in an architectural sense, represents such a strange mixture, that one cannot cease to exclaim with amazement at every step. [9, *24*]

In Dostoevskii's paraphrase, Custine portrays St. Petersburg as an architectural hybridization similar to the one Gogol had envisioned but not found in St. Petersburg: "Greek architecture, Roman architecture, Byzantine architecture, Dutch architecture, Gothic architecture, architecture of the rococo, the latest Italian architecture, our Orthodox architecture — all this, according to the traveler, whipped up and shaped into a most entertaining form, and in conclusion not one genuinely beautiful building!" [9, *24*] Dostoevskii probably refers to the opening passage of Custine's eighth letter, in which he presents his initial impressions of Petersburg. Similar views are presented in a description of the palaces and buildings of the central squares in the eleventh letter. Dostoevskii would likely have known the second, "corrected and expanded" edition of Custine's work, which appeared in 1843 and was rapidly smuggled into Russia. [9, *226, n24*; 1, *256-57*] It should be noted that Dostoevskii was by no means the only writer to respond to Custine's view of Russia. Vissarion Belinskii and Alexander Herzen also provided significant commentary [16], as did contemporary French writers. [7, *223-78*]

Dostoevskii would subsequently publish similar views on the hybrid nature of St. Petersburg architecture as a barometer of social confusion in his *Diary of a Writer*. Of more immediate interest, however, is his reaction to Custine's claim that the architecture of Petersburg lacks an authentic, appropriate style. Despite his defensive maneuver ("we know what foreigners' views of Russia are worth"), Dostoevskii seems to revel in Custine's description of the city's architectural palette. Although Custine criticized the aesthetics of Petersburg, he was deeply moved by the city's appearance, which combined stylistic variety with monumental uniformity (Fig. 2) [8, 1:225-28, 344-49].

Custine saw the process of building Petersburg as both validated by history and anticipating it:

> Ailleurs on a fait de grandes villes en mémoire des grands faits du passé: ou bien le cités se sont faites d'elles-mêmes à l'aide des circonstances et de l'histoire, sans le concours du moins apparent des calculs humains, Saint-Pétersbourg avec sa magnificence et son immensité est un trophée élevé par les Russes à leur puissance à venir; l'espérance qui produit de tels efforts me paraît sublime! Depuis

Fig. 2. St. Petersburg. View east from dome of St. Isaac Cathedral. From left: Cathedral of Sts. Peter and Paul, Admiralty, Winter Palace. Brumfield. 1/4/1994

> le temple des Juifs, jamais la foi d'un peuple en ses destinées n'a rien arraché à la terre de plus merveilleux que Saint-Pétersbourg. Et ce qui rend vraiment admirable ce legs fait par un homme à son ambitieux pays, c'est qu'il a été accepté par l'histoire. [8, *1:267-68*]

The reference to the Temple in Jerusalem reminds of the Zion motif in medieval Russian culture and architecture [5, *127-29, 139,* 265-66, 554 n66] as well as in Dostoevskii's subsequent work. Yet the more peculiar aspect of the preceding passage is its comment on Petersburg as a city both preparing for history and having been accepted by it. In this scheme there are two levels of history: a universal history of established civilization and culture, and the history of Russia, existing in tenuous relation to the former (Fig. 3). Custine, like Dostoevskii sees meaning in the stones of Petersburg.

In commenting on the gloomy, impressive mass of the Mikhailovskii Castle (Fig. 4), in which the Emperor Paul was assassinated in 1801 (forty days after he and his family had settled there), Custine notes in his ninth letter: " Si les hommes se taisent en Russi, les pierres parlent et parlent d'une voix lamentable. Je ne m'étonne pas que les Russes craignent et négligent leurs vieux monuments: ce sont des témoins de leur historie, que le plus souvent ils voudraient oublier." [8, *1:259*] Yet there were, in fact, no "vieux monuments" in Petersburg (the Mikhailovskii Castle was completed not quite four decades before Custine's journey).

Fig. 3. St. Petersburg. English Quay, St. Isaac Cathedral. View southeast across Neva River. Brumfield. 9/9/1971

In other parts of his narrative it will be clear that much had indeed survived from Russia's distant architectural past despite frequent wars and a harsh climate.

Throughout Custine's account the specific meaning of "histoire" can only be determined by context — in the preceding case, the recent political history of the imperial regime. In the same sense, no doubt, Dostoevskii advised his readers in 1847 to ponder the history of their city through its architecture, which despite its recent provenance, bore witness to the dense historical subtext of Petersburg. For Custine, however, this subtext is in danger of erasure by a central authority, as he notes in his further comments on the forbidding appearance on the Mikhailovskii Castle (Fig. 5): «Je m'étonne qu'on n'ait pas rasé le palais aux souvenirs incommodes: mais pour le voyageur, c'est une bonne fortune que de rencontrer un monument remarquable par son air de vétusté dans un pays où le despotisme rend tout uniforme, tout neuf; où l'idée dominante efface chaque jour les traces du passé». [8, *1:261*] In Custine's interpretation, the autocratic state annihilates history through a uniformity of regulated design, unconcerned with the national past. Yet a great autocrat also creates, even projects history as the master of his nation's destiny. For Custine, like other French commentators since the time of Voltaire, Peter the Great was such an autocrat. In his meditation on the Peter's early log hut

Fig. 4. St. Petersburg. Mikhailovskii Castle. Park Façade. Brumfield. 10/4/1984

in Petersburg, now preserved in the city as a shrine and historical artifact, Custine notes: "Je le vois avec la simplicité d'un vrai grand seigneur, même d'un grand homme, assis sur le seuil de cette cabane d'où il prépare en même temps contre l'Europe une ville, une nation et une histoire. La grandeur de Pétersbourg n'est pas vide et cette puissante ville, dominant ses glaces et ses marais pour dominer le monde, est superbe, moins superbe encore aux yeux qu'à la pensée!» [8, *1:269*]. If Custine tempers his admiration of Peter with criticism, his politely sceptical view of the present emperor, Nicholas I, suggests that Peter has no rivals in Russia as a maker of history. As Dostoevskii would later suggest, the imperial architecture of Petersburg can be defined as a historical text begun by Peter and decipherable by the contemporary resident or visitor (Fig. 6).

Yet Custine also describes Peter's vision, whose tangible form derived from so many foreign sources, as an aggression against the West ("contre l'Europe une ville … pour dominer le monde"). Even in its approach toward integration with Europe, even in its new western-style capital, Russia is potentially hostile, alien, and separate.

Fig. 5. Mikhailovskii Castle. Main Façade. Brumfield. 10/4/1984

In his fourteenth letter, Custine returns to his criticism of Petersburg as a city beyond history, inhuman in scale, and mindless in its reproduction of Western forms:

> Je vous ai décrit une ville sans caractère, plutôt pompeuse qu'imposante, plus vaste que belle, remplie d'édifices sans style, sans goût, sans signification historique. ... Il y a évidemment scission ici entre l'architect et l'habitant. Les ingénieurs européens sont venus dire aux Moscovites comment ils devaient construire et orner une capitale digne de l'admiration de l'Europe, et ceux ci, avec leur soumission militaire, ont cédé à la force du commandement. [8, *2:90-91*]

Yet for Custine — as for certain Russian intellectuals of his time — Russian separateness acquires in Moscow the virtues of national authenticity. Here too, the first astonishment at the city's distant splendor gives way on closer inspection (in letter twenty-four) to a distaste for the awkwardness of its architecture:

> ...le désenchantement va toujours croissant, tellement qu'en entrant dans Moscou on finit par ne plus croire à ce qu'on avait aperçu de loin: on rêvait, et au réveil on se retrouve dans ce qu'il y a

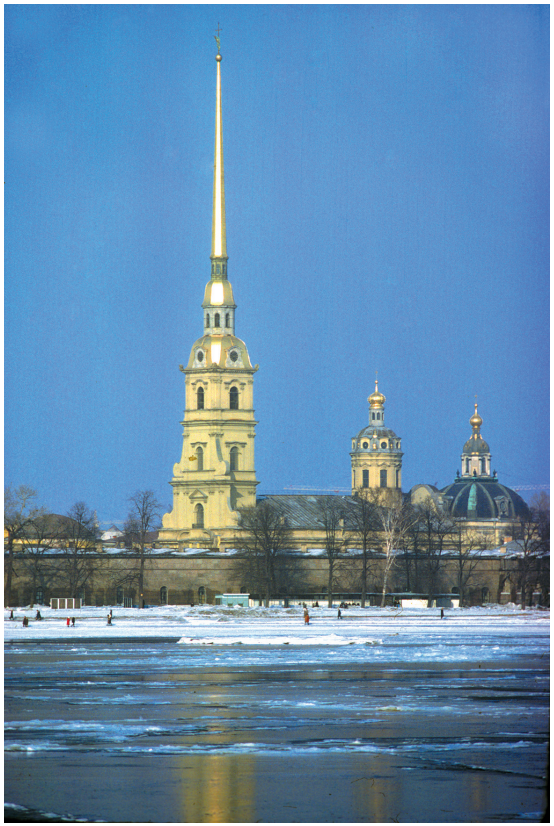

Fig. 6. Cathedral of Sts. Peter and Paul, Peter-Paul Fortress. Southwest view across Neva River. Brumfield. 9/3/1980

> de plus prosaïque et de plus ennuyeux au monde; dans une grande ville sans monuments, c'est-à-dire sans un seul objet d'art qui soit digne d'une admiration réfléchie; devant cette lourde et maladroite copie de l'Europe, vous vous demandes ce qu'est devenue l'Asie qui vous était apparue un instant. Moscou vu du dehors et dans son ensemble, est une création des sylphes, c'est le monde des chimères; de près et en détail, c'est une vaste cité marchande, inégale, poudreuse, mal pavée, mal bâtie, peu peuplée, qui dénote sans doute l'oeuvre d'une main puissante, mais en même temps la pensée d'une tête à qui l'idée du beau a manqué pour produire un chef-d'œuvre. [8, *3:137*]

The architecture of Moscow, no less than that of Petersburg, is dismissed as an awkward copy--although Custine might have been

Fig. 7. Moscow. Kremlin. Southwest view across Moscow River. Brumfield 21/8/2010

more scrupulous in considering the devastating effect of the Napoleonic invasion on neoclassical Moscow. But Custine's critical response diminishes as he moves to the heart of the city, where his praise derives from an emotional reaction to the towers and cathedrals of the Kremlin (Fig. 7) as well as to the monuments surrounding it above all, St. Basil's (Fig. 8). As he beholds these monuments in the fading light of an unusually hot summer evening, Custine proclaims the sacrifice of Moscow in 1812 to have been an event comparable to the exploits of ancient history, an event that inspired Europe to rise against Napoleon's megalomania, an event unique in this otherwise most prosaic of times ("siècle prosaïque entre tous ceux que le monde a vus s'écouler"). In recompense for the destruction caused by this epic moment in the Moscow's history, «l'Empereur de Russie aurait dû rétablir sa résidence dans cette ville deux fois sainte.» [8, *3:144*]

Custine thus introduces the audacious suggestion that he will repeat throughout his Moscow chapters: Moscow, not Petersburg, is the natural capital of Russian and ought to be so recognized by the imperial autocrat. One must, however, consider this statement doubleedged, possibly even a ploy to isolate Russia and relieve the

threat posed by the forward, western position of Petersburg ("contre l'Europe une ville … pour dominer le monde"). This ambiguity would in fact color the debate over Russian history and Russian destiny in the nineteenth century.

In Custine's description the Kremlin, a city between two continental destinies, acquires mythological dimensions: « Le Kremlin n'est pas un palais comme un autre, c'est une cité tout entière, et cette cité est la souche de Moscou; elle sert de frontière à deux parties du monde, l'Orient et l'Occident: le monde ancien et le monde moderne sont là en présence.» [8, *3:144-45*] For Custine architecture of the Kremlin and its museums — above all, the Armory with its precious artifacts and regalia (Fig. 9) — are capable of replacing the word as an expression of history: «La trésor du Kremlin fait à juste titre l'orgueil de la Russie; il pourrait tenir lieu de chronique à ce pays, c'est une histoire en pierres précieuses, comme le *Forum romanum* était une histoire en pierres de taille.» [8, *3:243*]

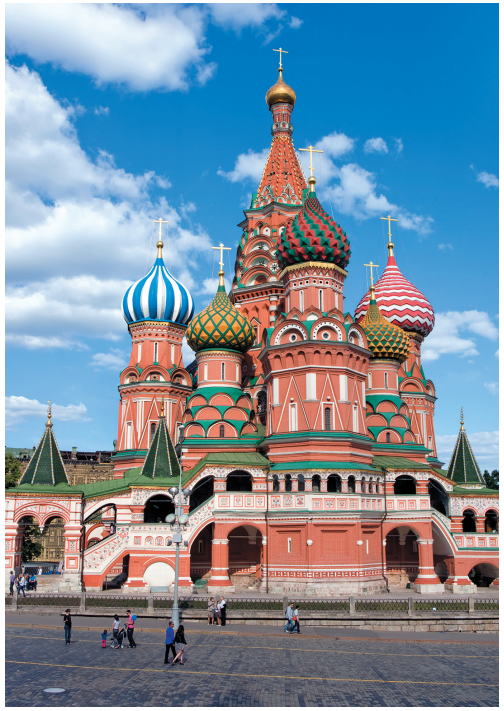

Fig. 8. St. Basil's. West view from Kremlin wall. Brumfield. 26/5/2012

Despite effusive expressions of wonder before these landmarks of history, Custine insistently sees the magnificence of Mos-

cow's center as a symbol of tyranny and a relic of Asian despotism. In support of his pronouncements on Moscow's Asian base, Custine relies upon the historical and linguistic information present in Nikolai Karamzin's epochal *History of the Russian State*, which itself played a profound, if often contradictory, role in the rising national consciousness within nineteenth-century Russia. [13; 12]

Fig. 9. Kremlin. Armory. Brumfield. 15/7/1994

Yet Custine also notes that contemporary Muscovites seem freer in spirit: "On respire ici un air de liberté inconnu dans le reste de l'Empire; c'est ce qui m'explique la secrète aversion des souverains pour cette ville qu'ils flattent, qu'ils redoutent et qu'ils fuient. " [8, *3:150*] Indeed, this curious freedom creates an anomalous impression within the very shadow of the Kremlin, as the fashionable Muscovites flaunt imported fashions in outdoor cafes:

> ...et voir des messieurs et des dames vêtus à la parisienne, se promener au pied de ce palais fabuleux, c'est à croire qu'on rêve! ... Je rêvais. Qu'aurait dit Ivan III, le restaurateur, on peut bien dire le fondateur du Kremlin, s'il eût pu apercevoir au pied de la forteresse sacrée se vieux Moscovites rasés, frisés, en fracs, en pantalons blancs, en gants jaunes, nonchalamment assis au son des instruments et prenant des glaces bien sucrées devant un café bien illuminé? il aurait dit comme moi: c'est impossible! [8, *3:153-54*]

The humor of this passage--particularly Custine's comparison of his thoughts with those of Ivan III (the Great), "le fondateur du Kremlin" — is delightful. Custine juxtaposes the Kremlin, with its grand monuments from the late fifteenth century (Fig.10), with a

Fig. 10. Kremlin. Cathedral of the Dormition (1475-79). Southeast view. Brumfield. 17/6/2012

supercilious, fashion-conscious crowd subservient to the lowest denominator of imported taste. His description suggests comparison with Gogolian embodiments of *poshlost'* such as Chichikov (*Dead Souls*). These denizens of Moscow are, by their dress, creatures of Peter the Great and even seem to exorcise the brooding spirit mutely represented by the Kremlin. Yet in Custine's impressionistic vision, they also represent sacrilege, a denial of history and of a serious concern with national consciousness. Custine has fashioned another paradox in which the monstrosity of Russian history, symbolized by the Kremlin, harbors the country's true meaning and worth. All else in Russian culture is pale and insipid imitation.

Custine's suggestion that the autocrat should return the capital to Moscow is, therefore, both a calculated effrontery and a logical contradiction of the sort that makes his account so entertaining and provoking. How do its citizens appear more free, when in

Letter Twenty-five Custine repeatedly describes the Kremlin as a citadel of fear:

> Ce tyrannique château, cet orgueilleux monceau de pierres domine le séjour du commun des hommes de toute la hauteur de ses rochers, de ses murs et de ses campaniles... C'est le rêve d'un tyran, mais c'est puissant, c'est affrayant comme la pensée d'un homme qui commande à la pensée d'un peuple; il y a là quelque chose de disproportionné: je vois des moyens de défense qui supposent des guerres comme il ne s'en fait plus; cette architecture n'est pas en rapport avec les besoins de la civilisation moderne. [8, *3:161*]

By this reasoning the Kremlin is unfit to be the center of the modern, centralized Russian state launched by Peter the Great and borrowing at least some of its institutions from the West. Custine is torn between opposing impulses: on the one hand to despise the unfounded imitation of Western forms (so clearly represented by architecture), even while admiring the audacity of Peter's attempt to master the future history of his country; and on the other a romantic admiration for the exotic and medieval, mixed with a frisson of terror and disgust for the barbarism of Muscovy symbolized by the walls and turrets of the Kremlin: "Le Kremlin est sans contredit l'oeuvre d'un être surhumain, mais d'un être malfaisant. La gloire dans l'esclavage, telle est l'allégorie figurée par ce monument satanique, aussi extraordinaire en architecture que les visions de saint Jean sont extraordinaire en poésie: c'est l'habitation qui convient aux personnages de l'Apocalypse.» [8, *3:163*]

One might dismiss this as the idle fantasizing ridiculed in Dostoevskii's commentary: "Our tourist pays profuse respect to Moscow for its Kremlin, says several rhetorical, flowery phrases concerning the Kremlin, takes pride in Moscow's sense of nationality, but curses our *drozhki* [a type of primitive Russian carriage] because it has deviated from their ancient, patriarchal form, and thus, he says, there disappears in Russia all that is native and national." [9, *24*] The target of the preceding sentence is Custine's critical comparison of Petersburg architecture to the design of the drozhki--an uncomfortable and peculiarly Russian means of conveyance. [8, *1:151*] Dostoevskii attacks Custine's observations by sarcastically noting his idiosyncratic style, which is indeed rhetorical, by turns breathless and flowery. But with characteristic foresight, Custine has already attempted to disarm stylistic criticism by admitting to the reader: "Pardon, je suis né du temps des phrases." [8, *3:155*]

Nonetheless, the persistence of eschatological themes in Russian culture, as well as the potent symbolism exerted by the Kremlin's architecture over widely disparate cultures — Russian

and foreign, suggests that Custine's emotional reaction was both shrewd and accurate even in many of its contradictions. Just as the apocalypse would figure complexly in Dostoevskii's own work [2], his contemporaries' appreciation of the architecture of the Kremlin and related medieval monuments would figure in the exaltation of national character that underlay the Russian search for a native architectural style during the nineteenth century.

Not only does architecture become a text commenting on the identity of a people, but even the perception of historically significant ensembles such as the Kremlin is couched in a romantic, painterly sensibility such as that used to depict great natural wonders and the sensations that they stimulate — a combination of fright and awe:

> Tout a un sense symbolique, volontaire ou non, dans l'architecture du Kremlin; mais ce qui reste de réel quand vous avez surmonté votre première épouvante pour pénétrer au sein de ces sauvages magnificences, c'est un amas de cachots pompeusement surnommés palais et cathédrales. ... Des merveilles de cette effrayante architecture il faut dire ce que les voyageurs disent de l'intérieur des Alpes: ce sont de belles horreurs. [8, *3:164-65*]

In Custine's decidedly European interpretation the heart of Russia becomes an elemental force beyond human reason. At the same time Russia, embodied in the Kremlin, cannot escape its other text:

> Si de l'arrangement d'une maison nous déduisons le caractère de la personne qui l'habite, ne pouvons-nous pas, par une opération d'esprit analogue, nous figurer l'aspect des édifices d'après les hommes pour lesquels ils furent construits? Nos passions, nos habitudes, notre génie sont bien assez puissants pour se graver ineffaçablement jusque sur les pierres de nos demeures.
>
> Certes, s'il existe un monument auquel puisse s'appliquer ce procédé de l'imagination, c'est le Kremlin... [8, *3:166*]

The Russian character reflected in the architecture of the Kremlin is epitomized by Ivan the Terrible, to whom Custine devotes his entire, lengthy twenty-sixth letter. Although most of the medieval masterpieces of the Kremlin were constructed before the reign of Ivan IV, his surpassing presence in Russian history — a mixture of terror and grandeur — envelopes the physical and psychological image of the Kremlin: «A tout prendre, soit que l'on considère cette forteresse sous le rapport purement historique, soit qu'on la contemple du point de vue poétique et pittoresque, c'est le monument le plus national de la Russie, et, par conséquent, le plus intéressant pour les Russes comme pour les étrangers». [8, *3:167*]

Custine's summation contains a mixture of awe and fear: «Il me semble voir une procession de vices sortir par toutes les portes du Kremlin pour inonder la Russie.» [8, *3:168*] Although the people

Fig. 11. Great Kremlin Palace. Brumfield. 21/8/2010

approach the walls in a spirit of freedom [8, *3:155*], there is also a negative aura projected by the bureaucracy of the modern state. Custine often seems to contradict himself, as in his suggestion that the capital should be returned to the Kremlin. Yet he had already attempted to disarm criticisms of his contradictory statements: «Ne me reprochez pas mes contradictions, je les ai aperçues avant vous sans vouloir les éviter, car elles sont dans les choses; ceci soit dit une fois pour toutes. Comment vous donner l'idée réelle de ce que je vous dépeins si ce n'est en me contradisant à chaque mot?» [8, *2:94*]

In parsing Custine's disingenuous praise of Moscow, Dostoevskii realized that Russia's existence as a great nation — and therefore its identity, culturally or politically — depended precisely on the Peter's turn to the West. Perhaps it is for this reason that he paid little attention to medieval Russian architecture, so picturesque for foreign travelers, but of little relevance — so it seemed — to the necessary development of the country. Whatever the objective significance

of Custine's ruminations on history as reflected in architecture, his work gains significance from the fact that Dostoevskii — along with many of his contemporaries — read it, and with good reason. He had formulated engaging, thoughtful, and at times prophetic comments on the nature of Russian society, which was engaged in intensive self-examination during the nineteenth century.

This examination involved not only writers such as Vissarion Belinskii, Alexander Herzen and Dostoevskii but also leading figures in the arts, such as Aleksandr Olenin, president of the Imperial Academy of Arts [10], and the architect Konstantin Ton. [24] Indeed, by a telling confluence of historicist thought, Custine's book was published just as Konstantin Ton (Constantine Thon) had begun work on the Great Kremlin Palace (Fig. 11), intended to reassert Russia's historical identity in the modern age through its architecture and its placement — verlooking the Moscow River — within the sacred territory of the Kremlin. Directly or indirectly, the Great Kremlin Palace, with its historicist program supervised by Nicholas I, embodied a response to Custine's ambivalent judgement on the historical significance of the Kremlin's architecture.

Literature

1. *Annenkov, P.V.* Literaturnye vospominaniia. M.: Gos. izd. khudozh. literatury, 1960.
2. *Bethea, D.* The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton: Princeton Univ. Press, 1989.
3. *Borisova, E.A.* Nekotorye osobennosti vospriiatiia gorodskoi sredy i russkaia literatura vtoroi poloviny XIX v. // G. Iu. Sternin, ed., Tipologiia russkogo realizma vtoroi poloviny XIX veka. M.: Nauka, 1979. P. 252-85.
4. *Borisova, E.A.* Russkaia arkhitektura vtoroi poloviny XIX veka. M.: Nauka, 1979.
5. *Brumfield, W.* A History of Russian Architecture. New York: Cambridge Univ. Press, 1993.
6. *Brumfield, W.* The Origins of Modernism in Russian Architecture. Berkeley: Univ. of California Press, 1991.
7. *Cadot, M.* La Russie dans la vie intellectuelle française (1839-1856). Paris: Fayard, 1967.
8. *Custine, A.* La Russie en 1839, second edition. Paris: Librarie d'Amyot, 1843.
9. *Dostoevskii, F.M.* Peterburgskaia letopis // Polnoe Sobranie

sochinenii v tridtsati tomakh. Vol. 18. Lgd.: Nauka, 1978.
10. *Formozov, A.* Pushkin i drevnosti. Nabliudeniia arkheologa. M.: Iazyki russkoi kul'tury, 2000.
11. *Gogol', N.V.* Ob arkhitekture nyneshnego vremeni // Sobranie sochinenii v shesti tomakh, vol. 6. M.: Gos. izd. khudozh. literatury, 1959.
12. *Gross, G.* The Scar of Revolution: Custine, Tocqueville, and the Romantic Imagination. Berkeley: Univ. of California Press, 1991.
13. *Gross, G.* The Tangled Tradition: Custine, Herberstein, Karamzin, and the Critique of Russia // Slavic Review. 50 (1991): 989-98.
14. Khudozhestvennaia gazeta. 1840. No. 3. P. 17.
15. Khudozhestvennaia gazeta. 1838. No. 12. P. 393-94.
16. *Kiiko, E.I.* Belinskii i Dostoevskii o knige Kiustina 'Rossia v 1839 // G.M. Fridlender, ed., Dostoevskii. Materialy i issledovaniia. Vol. 1. Lgd.: Nauka, 1974. P. 189-99.
17. *Kirichenko, E.I.* Problema natsional'nogo stilia v arkhitekture Rossii 70-kh gg. XIX v. Arkhitekturnoe nasledstvo, 25 (1976): 135-37
18. *Kirichenko, E.I.* Problemy stilia i zhanra v russkoi arkhitekture vtoroi chetverti XIX v. Arkhitektura SSSR, (1983) 3-4:112-15.
19. *Kirichenko, E.I.* Russkaia arkhitektura 1830-1910-kh godov. M.: Iskusstvo, 1982.
20. *Malia, M.* What is the Intelligentsia // The Russian Intelligentsia. New York: Columbia University Press, 1961. P. 1-18.
21. *Martynov, A.* Rech' ob arkhitekture v Rossii do XVIII stoletiia, govorennaia uchenikom pervogo klassa Alekseem Martynovym // Otchet Moskovskogo Dvortsovogo Arkhitekturnogo uchilishcha za 1836 i 1837 gody i rechi, govorennye na akte onogo (Moscow, 1838). P. 1–12.
22. *Punin, A.* Arkhitektura Peterburga serediny XIX veka. Leningrad: Lenizdat, 1990.
23. *Slavina, T.A.* Issledovateli russkogo zodchestva. Leningrad: Izd. LGU, 1983.
24. *Slavina, T.A.* Konstantin Ton. Lgd.: Stroiizdat, Leningradskoe otdelenie, 1989.

Из истории формирования территории Императорского Московского университета на Моховой улице во второй половине XVIII в. — 1804 г.
(*Территория старого университета, улица Моховая, 11*)

В.А. Киприн
Мастерская № 20 «Моспроект-2» им. М.В. Посохина

Аннотация. *Статья посвящена истории формирования территории Императорского Московского университета на Моховой улице во второй половине XVIII в. — 1804 г. (территория старого университета) (улица Моховая, 11). На основе обширного архивного текстового и графического материала прослежена история шести исторических владений, принадлежавших крупным титулованным (князьям Волконским, Щербатовым, Куракиным, Барятинским) и нетитулованным дворянским фамилиям (боярам Морозовым, Бутурлиным, Ржевским, Фонвизиным, Чаадаевым и др.), и двух древних московских церквей: Леонтия Ростовского и Дионисия Ареопагита. На протяжении почти 50-ти лет шла постепенная покупка кураторами университета этих владений для создания единой территории, на которой можно было осуществлять строительство необходимых для учебного процесса зданий: от главного по проекту архитектора М.Ф. Казакова до лабораторных, жилых и хозяйственных корпусов.*

Ключевые слова: *университет, Моховая улица, Никитская, Тверская, церковь Леонтия Ростовского, Дионисия Ареопагита, Щербатовы, Бутурлины, Барятинский, Морозов.*

Vladimir Kiprin
Workshop number 20 "Mosproekt-2" them. M.V. Posokhina

From the history of the territory of the Imperial Moscow University formation on Mokhovaya street in the 2nd half of the XVIII century — 1804
(*The territory of the old University, Mokhovaya street, 11*)

Annotation. *The article is devoted to the history of the territory of the Imperial Moscow University on Mokhovaya street in the*

2nd half of the XVIII century — 1804 (the territory of the old University, Mokhovaya street, 11). Based on extensive archival textual and graphic material traced the history of the six historic possessions belonging to a large titled (the princes Volkonsky, Shcherbatov, Kurakins, Baryatinsky) and untitled noble families (Boyars Morozov, Buturlin, Rzhevsky, Fonvizin, Chaadayev, etc.) and two ancient Moscow churches: Leontius of Rostov and Dionysius the Areopagite. For almost fifty years, there was a gradual purchase of the University curators of these estates to create a single territory, where it was possible to carry out the construction of buildings necessary for the educational process: from the chief architect M. F. Kazakov to laboratory, residential and commercial buildings.

Keywords: *University, Mokhovaya street, Nikitskaya street, Tverskaya street, Church Leontius of Rostov, Dionysius the Areopagite, Shcherbatovs, Buturlins, Baryatinsky, Morozov.*

«По указу Ея Императорскаго Величества Правительствующий Сенат по доношению и представлению онаго Московскаго Императорскаго Университета приказали для учеников в гимназиях онаго Университета и ради слушания профессорских лекций, також для аудитории, канцелярии, библиотеки и типографии за теснотою отданнаго для того Университета близ Никольских ворот дому, имеющейся в Москве в Белом городе двора Ея Императорскаго величества камер-юнкера князя Репнина двор за объявленную с него цену за 14600 рублев купить и на покупку онаго в тот университет показанное число денег отпустить из Камер-Коллегии из собранных при винной продаже новоположенных денег и о том во оную Коллегию и в Московский Императорский Университет послать указы октября 31 дня 1755 года» [2].

Итак, в конце октября того же исторического года Московский университет получил в полную собственность первое владение на Моховой улице — обширную родовую усадьбу князей Репниных. Началось создание университетского городка в самом центре Москвы. Оно закончится лишь в начале XIX в. Потом эту территорию назовут старым университетом.

Старый университет... Он занимает большую часть территории современного квартала № 58 в самом центре Москвы. Этот квартал ограничен улицами: с северо-востока Тверской, с юго-востока Моховой, с юго-запада Большой Никитской, с северо-запада Никитским переулком. Он располагается к северо-востоку от территории Кремля, за современной Манежной площадью в Занеглименье, и имеет древнюю историю застройки.

Освоение данного района Занеглименья началось еще с конца XIV в. По Тверской улице в древности шла дорога в Дмитров, в один из главнейших городов Московского княжества XIV—XV вв., и Тверь, утратившую свою самостоятельность в самом конце XV в. Недаром на картах Москвы конца XVI — XVII вв. в пределах Белого и Земляного городов хотя улица и называется Тверской, но ворота крепостей Белого города и Земляного города — Дмитровскими [3]. Большая Никитская улица получила свое название к началу XVII в. по располагавшемуся на ней Никитскому монастырю. В XVI в. она называлась Новгородской и Волоцкой и соединяла Москву с Великим Новгородом через город Волок на реке Ламе. Это — одна из древнейших дорог Москвы [4]. Обе дороги подходили к Кремлю около современной Малой Арсенальной башни, где через речку Неглинную был перекинут деревянный мост.

По всей вероятности, уже к началу 1460-х гг. здесь на берегу Неглинной, на так называемой Красной горке, появляется и первая церковь во имя Великомученика Георгия [5].

В Патриаршей или Никоновской летописи за 1493 г. повествуется о крупном пожаре в Москве, когда значительно пострадали Кремль и территория «Занеглименья»: «Того же месяца июля в 28 день в неделю в 7 час дни загореся церковь от свечи святой Никола на Песку и в том часе воста буря велика зело и кинуло огнь на другую сторону Москвы-реки ко Всем Святым а от толе за Неглинну к Егорию святому каменной церкви и в том часе воста буря и нечислено начя горети во многих местах и выгоре **за Неглинною от Духа Святаго по Черторию и по Борис-Глеб на Орбате и до Петровские слободки**...» [6].

До пожара застройка посада вплотную примыкала к стенам Кремля, но после пожара великий князь Владимирский и Московский Иван III издал указ, чтобы возле реки Неглинной все деревянные дворы, лавки и церкви были снесены и пространство на 110 саженей от Кремлевских стен не застраивалось никакими деревянными строениями [7]. О выполнении данного указа и формировании застройки территории «Занеглименья» свидетельствует самый ранний известный план Москвы — «Петров чертеж» около 1597—1599 гг. (рис. 1). На плане хорошо виден широкий проезд от реки Неглинной до линии застройки квартала (впоследствии улица Моховая). Данный чертеж позволяет представить себе первоначальную планировку квартала.

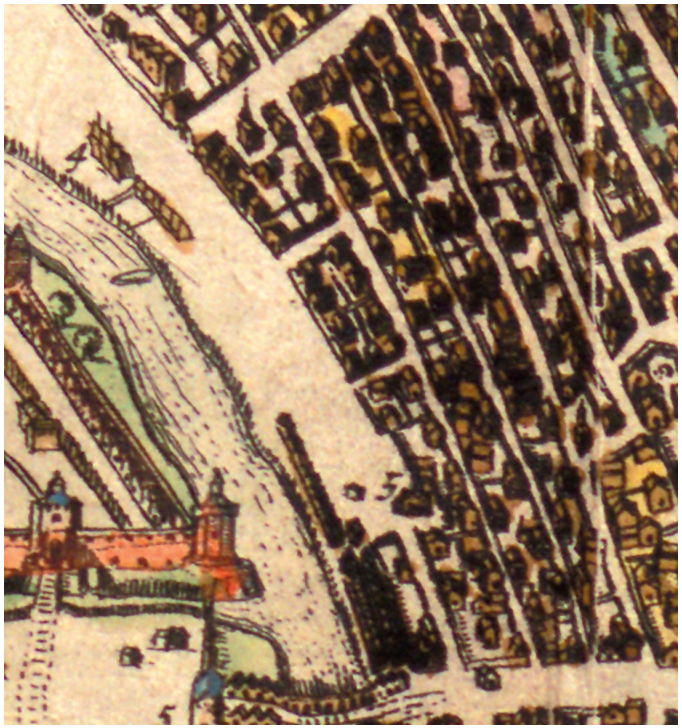

Рис. 1. «Петров чертеж», около 1597—1598 гг. Фрагмент

На нем четко видно сформировавшиеся улицы Тверскую и Никитскую и соединяющий их Проезжий переулок (будущий Никитский).

Особый интерес представляют несколько переулков, располагавшихся внутри квартала и исчезнувших в различные периоды формирования его застройки. На «Петровом чертеже» показан сквозной Проезжий переулок от улицы Никитской к Тверской, разделявший квартал вдоль на две неравные части (в XVIII в. Леонтьевский переулок). Перпендикулярно ему со стороны Моховой улицы к нему шли еще два небольших Проезжих переулка, деливших юго-западную часть современного квартала на три небольших. Помимо этого квартал, ограниченный двумя Проезжими переулками с Никитской улицы на Тверскую, пересекался узким «проулком», по которому протекал ручей. Через него был перекинут мостик. Это исчезнувший впоследствии так называемый Успенский вражек. Таким образом, современная территория квартала № 58 в конце XVI в. состояла из пяти отдельных градостроительных образований — трех по улице Моховой и двух вытянутых вдоль нынешнего Никитского переулка.

Застройка квартала, показанная на «Петровом чертеже», была достаточна плотная, в основном деревянная. На плане показаны две церкви: каменная Георгия на Красной Горке, выходившая на Моховую улицу и располагавшаяся на территории современного дома № 13 по улице Моховой (архитектор И.В. Жолтовский), другая — деревянная Дионисия Ареопагита, находившаяся в юго-западной части квартала на Никитской улице. Обе церкви изображены одноглавыми.

На «Петровом чертеже» отсутствует третья церковь — Леонтия Ростовского, построенная в 1514—1519 гг. и стоявшая на углу Леонтьевского переулка и одного из внутриквартальных переулков. О ее существовании свидетельствует Львовский летописец: «В лето 70022 (1514 г.)... Тоя же весны благоверный и христолюбивый князь великий Василей Иванович всеа Руси со многым желанием и верою повеле заложити и делати церкви каменныи кирпичные на Москве... да за Неглимною церковь святый Левонтей чюдотворец Ростовскый... А всем тем церквам был мастер Алевиз Фрязин» [8]. А в 1519 г. она уже была освящена: «В лето 7027-го (1519 г.) сентября 12, в неделю, священа бысть церковь Леонтей Чюдотворец Ростовскый на Москве за Неглимною Варлаамом митрополитом...» [9].

Во время московского пожара 1560 г. церковь Леонтия Ростовского вместе с прилегающими дворами удалось спасти. Об этом повествует Патриаршая или Никоновская летопись: «Того же месяца в 17 день, в среду, на память святыа и великомученицы Марины, на семом часу дни, загорелося на Арбате, у Риз Положения, князя Федоровской двор Пожарьского, и погоре много множество храмов и дворов, от Успенского врага подле полое место до дровеного двора... И приехал царь и великий князь на пожар и велик подвиг учинил со князем Володимером Андреевичем и з бояры о унятии пожара и во многих местех силою отняша дворы; **а у Леонтия Святаго на Успенском врагу, встав встречю огню с многими людми и изставя на хоромех дворян своего двора и стрелцов, Божиею благодатию с великим трудом отняша хоромы от огня**...» [10].

Летописное известие впервые указывает на местоположение Леонтьевской церкви на берегу Успенского вражка. Этот «Успенский враг» остался в топографии района Занег-

лименья. Летописная статья указывает на социальный состав владельцев дворов в этой части квартала. То были дворяне, служившие при царском дворе, и московские городовые стрельцы. Любопытно, что сам царь Иван IV с братом Владимиром Старицким участвовал в тушении пожара «и велик подвиг учинил... о унятии пожара».

В начале XVII в. Москва пережила трагические события Смутного времени. Погорели все дворы в квартале, разорены были церкви, изменились состав владельцев и число дворов. Но территория квартала с проезжими переулками осталась прежней. Хотя Сигизмундов план 1610 г. как бы противоречит этому. На плане легко просматриваются Никитская и Тверская улицы с деревянными мостовыми, но отсутствуют три Проезжих переулка, деливших квартал на четыре части. На плане 1610 г. помимо трех ранее возникших церквей показана деревянная церковь Ильи Пророка, располагавшаяся по красной линии Тверской улицы и с отступом от Леонтьевского переулка (современная территория гостиницы «Интурист»). Застройка квартала по-прежнему оставалась деревянной и достаточно плотной.

В 1626 г. в Москве в Белом городе случился большой пожар. Сгорела вся его западная половина и значительная часть восточной по улицу Покровку включительно. После этого пожара 27 апреля 1629 г. был издан указ царя Михаила Федоровича о расширении улиц в Белом городе. В связи с этим указом была составлена «Описная мерная книга улиц Белого города» [11]. Этот указ не затронул улиц Большой Никитской и Тверской близ квартала № 58, которые сохранили свою прежнюю ширину соответственно 6 и 7 сажен. Моховая улица, имевшая до пожара разную ширину (у Никитской улицы 11 сажен, возле Тверской 8 сажен, а в середине 5 сажен), также расширению не подлежала. Изменили ширину лишь переулков. Проезжий (Никитский) переулок, имевший до пожара ширину 1,5 сажени, по царскому указу расширили до трех саженей за счет земли прилегавших погорелых дворов. Проезжий (Леонтьевский) переулок на отрезках от Никитской улицы до церкви Леонтия Чудотворца и от церкви Ильи Пророка до Тверской улицы имел ширину 3 сажени, ее сохранили прежней, а от Леонтьевской церкви до Ильинской ширину переулка изменили с двух до трех сажен. Внутренние переулки в квартале также предполагалось расширить до трех саженей. Проулок, шедший по Успенскому вражку, был шириною в одну сажень и расширению не подлежал, так как «меж ево прошел вражек, а тем вражком течет вода и проезду им нет, ходят пешие люди» [12].

Вышеуказанный источник позволяет судить о церквях в квартале, расположении дворов и их владельцах (рис. 2). В юго-западной части квартала, на углу Моховой и Никитской улиц, находилось владение дворянина Исаака Погожева, по Никитской улице и Леонтьевскому переулку стояла погоревшая деревянная церковь Дионисия Ареопагита с дворами причта. Между нею и двором Погожева, а также за первым внутриквартальным Проезжим переулком с Моховой улицы к Леонтьевскому переулку имелись мелкие частновладельческие дворы. За церковью Дионисия Ареопагита вдоль Леонтьевского переулка располагались дворы князей Ф.Ф. и П.А. Волконских. Между Леонтьевским и Проезжим (Никитским) переулками от Никитской улицы друг за другом шли дворы стольников М. Бутурлина, В.В. Бутурлина и за ручьем — дворянина Р. Дурова.

За вторым внутриквартальным Проезжим переулком с Моховой улицы к церкви Леонтия Ростовского находился двор дворянина Ф.И. Квашнина. Справа от него и за Успенским вражком на Красной горке располагалась погоревшая деревянная церковь Георгия Страстотерпца с дворами причта. На планах Москвы начала XVII в. (Годунов чертеж 1600-х гг., Сигизмундов план 1610 г., Несвижский план 1611 г.) Георгиевская церковь показана каменной; скорее всего, она погибла во время освобождения Москвы 1611—1612 гг. и временно была восстановлена в дереве [13]. За двором Ф.И. Квашнина и Успенским вражком, на углу Проезжего переулка с Моховой внутрь квартала и Леонтьевского переулка, находилась церковь Леонтия Ростовского чудотворца с дворами причта. Справа от нее, внутри квартала и по Леонтьевскому переулку, имелся обширный двор боярина Г.И. Морозова. К нему с Моховой улицы по церковной земле Георгия на Красной горке имелся проход. Угол Тверской и Моховой улиц был занят двором стольника А.Н. Годунова, за которым по красной линии Тверской улицы располагались земли сгоревшей деревянной церкви Ильи Пророка, а за ней выстроенная вновь каменная церковь во имя того же святого с дворами причта по Леонтьевскому переулку и небольшим проходом на церковный погост со стороны Тверской улицы.

Во второй четверти XVII в. на территории квартала складываются крупные боярские и княжеские усадьбы, окончательно формируются территории церковных погостов четырех церквей и дворов их причта.

С этого времени можно проследить судьбу восьми владений в квартале, из которых сформировалась территория Императорского Московского университета.

Рис. 2. Схема владений на территории Московского университета в XVII в.

1. Усадьба князей Репниных
(*А — по схеме рис. 3*)

Бывшая усадьба стольника, воеводы, дипломата Исаака Погожева (ум. после 1631 г.) [14] на углу Большой Никитской и Моховой улиц с конца 1630-х гг. перешла во владение боярина, воеводы, начальника ряда московских приказов князя Бориса Александровича Репнина (ум. 1670) [15].

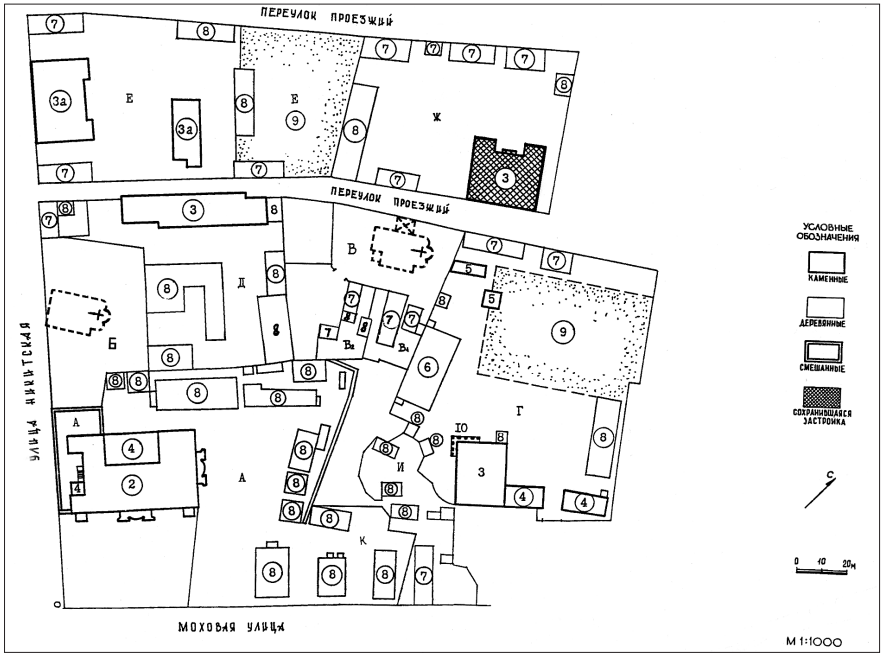

Рис. 3. Схема владений на территории Московского университета во второй половине XVIII в.

В 1639 г. Б.А. Репнин получает к своему двору землю бывшего Проезжего переулка с улицы Моховой к Леонтьевскому переулку, а в течение 1639—1650 гг. еще прикупил 6 небольших соседних дворов: в 1639 г. у бездетного дьяка Калистрата Петровича Акинфова, у дьякона Большого Кремлевского Успенского собора Василия Тихонова, у Любови Васильевны, вдовы дворянина И.Я. Горихвостова; в 1647 г. у псаломщика церкви Рождества Пресвятой Богородицы, что у государя «на сенях» Ивана Федорова; в 1650 г. вдовы дворянина московского Прасковьи Квашниной [16]. Если первоначальное владение его было относительно небольшим (по Никитской улице длиной 44 сажени и по Моховой 17 сажен), то теперь оно увеличилось почти в два с лишним раза и стало одним из самых больших в квартале. Князьям Репниным это владение принадлежало более ста лет.

До 1697 г. усадьбой на Моховой владел сын Б.А. Репнина, боярин и воевода князь Иван Борисович Репнин (ум. 1697).

Известно изображение владения И.Б. Репнина на чертеже конца XVII в. (рис. 4) [17]. Двор Репнина показан схематично. Въезд в усадьбу осуществлялся со стороны улицы Моховой, там же находилась решетка через Никитскую улицу и будка сторожа при ней.

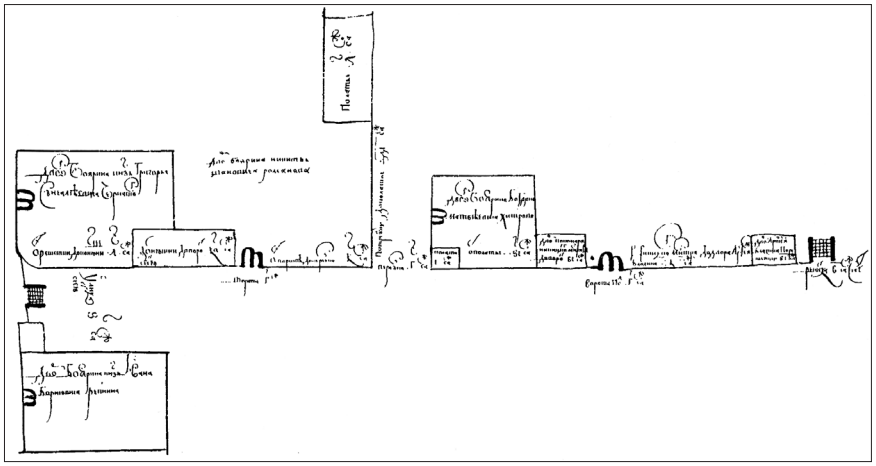

Рис. 4. План владений в начале Большой Никитской улицы в конце XVII в.

До 1726 г. двором владел один из сподвижников Петра I, участник Северной войны генерал-фельдмаршал, президент Военной коллегии князь Никита Иванович Репнин (1668—1726), сын И.Б. Репнина. В 1712 г. его двор погорел во время крупного московского пожара, но вскоре был восстановлен [18].

Сохранилось завещание Н.И. Репнина, в котором он отписывает двор своему сыну Ивану (1686—1727), полковнику Ярославского пехотного полка [19], от которого усадьба перешла к его детям: ротмистру Кирасирского Брауншвейгского полка, впоследствии обер-шталмейстеру, генерал-аншефу и действительному камергеру князю Петру (ум. 1778), и Сергею (1718—1761) [20]. По разделу 1742 г. двор принадлежал уже одному Петру, которому досталось владеть «...настоящим московским двором что на Никитской улице в приходе Дионисия Ареопачита с принадлежащим всяким каменным и деревянным строением и с огородом что имеетца на лицо...» [21].

В 1755 г. П.И. Репнин продал свое владение на Моховой Императорскому Московскому университету. В старом княжеском доме разместились аудитории, жилые комнаты студентов, гимназистов и преподавателей, а также типография, книжная лавка и зал конференций. Все помещения были очень затеснены и плохо приспособлены для жилья и учебы, к тому же дом требовал постоянного ремонта из-за «ветхостей», на которые постоянно жаловались кураторы университета [22]. До 1780-х гг. вся застройка университетского владения кроме старого каменного княжеского дома была деревянной, хотя кураторы и директора университета просили разрешения и денег на постройку нескольких новых каменных и деревянных зданий.

2. Владение по Моховой улице между двором князей Репниных и церковью великомученика Георгия, что на Красной горке
(*К — по схеме рис. 3*)

В конце XVII в. и до 1701 г. это небольшое владение в приходе церкви Георгия на Красной горке принадлежало комнатному стольнику царя Ивана Алексеевича Федору Яковлевичу Собакину [23]. В апреле месяце он продал свой двор за 1200 рублей стольнику, воеводе, затем боярину (1725 г.) (последнему по времени пожалования) князю Степану Петровичу Нелединскому-Мелецкому (1666—1737), в роду которого усадьба находилась до 1768 г. [24]. До 1744 г. двором владела Анна Ивановна, урожденная Талызина (1702—1764), вдова действительного тайного советника и сенатора Юрия Степановича Нелединского-Мелецкого (ум. до 1738), а затем их сын Александр (1729—1804), полковник, действительный камергер, впоследствии действительный тайный советник и кавалер, отец поэта Ю.А. Нелединского-Мелецкого. 26 ноября 1768 г. А.Ю. Нелединцкий-Мелецкий продал свое дворовое место на Моховой по соседству с университетом коллежскому асессору Григорию Дорофеевичу Ивашкину за 500 рублей [25]. Невысокая стоимость проданного двора говорит о незначительной его деревянной застройке. Известно, что в 1760 г. А.Ю. Нелединский-Мелецкий обращался в Полицмейстерскую канцелярию за разрешением построить «две избы с сенми», на что и получил разрешение [26]. Вероятнее всего, это дворовое место на Моховой сдавалось внаем для торговых целей. В свою оче-

редь Ивашкин 20 марта 1773 г. продал свое владение Московскому университету [27].

С победоносным окончанием русско-турецкой войны 1768—1774 гг. у императрицы Екатерины II и правительства появились возможности вновь покровительствовать Московскому университету и давать ему необходимые средства не только на содержание его питомцев и учебный процесс, но и для расширения территории и постройки новых зданий.

В связи с плохим техническим состоянием репнинского дома к середине 1770-х гг., а также с предстоящим сносом старого здания университета у Воскресенских ворот (на месте современного Исторического музея) положение университета резко осложнилось. Это вызвало обоснованную тревогу и озабоченность университетских властей, которые обратились за помощью к императрице. В рапорте тайный советник и куратор Московского университета И.И. Мелиссино писал императрице в 1775 г.: «...имеющуюся в оном библиотеку, типографию, книжную лавку и бумажный магазин, инструментальную камеру, анатомический театр, химическую лабораторию и прочее к ним принадлежащее перевесть тогда должно будет в дом на Моховой, в котором без пристройки отнюдь поместиться будет невозможно...» [28].

Тогда было принято решение о строительстве нового здания Московского университета. Проект был заказан известнейшему московскому архитектору М.Ф. Казакову. В 1777 г. был готов первый вариант. Строительство нового здания университета продолжалось до 1793 г.

Одновременно со строительством руководство университета продолжило покупать соседние владения для расширения территории. И первым приобретением стала усадьба княгини А.М. Волконской.

3. Усадьба князей Волконских
(*Д — по схеме рис. 3*)

Она располагалась за землями церкви Дионисия Ареопагита и князей Репниных и выходила в Леонтьевский переулок. Первым ее владельцем в 1626—1665 гг. был стольник, с 1634 г. окольничий, с 1650 г. боярин, воевода князь Федор Федорович Волконский (ум. 1665). Он известен и как автор «Летописца 1686», повествующего о трех ярких эпизодах русской истории: обороны Белой, строительстве города Олонца и Псковском восстании 1650 г. [29]. Его единственная дочь и наследница, княжна Прасковья (ум. 1667), стала женой стольника князя Андрея Дмитриевича Щербатова (ум. 1711). Этим двором князья Щербатовы владели до 1762 г. сам А.Д. Щербатов, затем его дети: тайный советник и кавалер Федор (1688—1762) и действительный тайный советник и кавалер Иван (1696—1761) (его дочь Наталья Ивановна (ум. 1798) с 1756 г. была женой историка и публициста князя Михаила Михайловича Щербатова (1733—1790)). 17 мая 1762 г. последняя владелица княгиня Наталия Ивановна Щербатова продала двор Екатерине Васильевне Фонвизиной, урожденной Дмитриевой-Мамоновой, жене статского советника и куратора Московского университета Ивана Андреевича Фонвизина (1705—1785). Они — родители Дениса (1743—1792), известного драматурга и писателя, и Павла (1746—1803), директора Московского университета (семья Фонвизиных проживала в этом владении) [30].

13 июня 1776 г. И.А. Фонвизин с детьми продал свое владение в Леонтьевском переулке княгине Анне Михайловне Волконской, урожденной Власовой, вдове поручика князя Н.П. Волконского [31]. А 16 марта 1782 г. княгиня Волконская продала свое владение Московскому университету [32].

4. Владение Морозовых — князей Куракиных — Барятинских
(*Г — по схеме рис. 3*)

В 1785 г. Московский университет получил щедрый подарок. Императрица Екатерина II повелела: «Закупленный Нашим обер-камергером и Московскаго Университета Куратором Шуваловым дом в Москве у Генерала Порутчика князя Борятинскаго для помещения принадлежащаго к тому Университету, Повелеваем из Кабинета зделатъ означенному генералу-Порутчику четырнадцать тысяч и пять сот рублей, да пять сот рублей отпустить в оный университет на нужныя сего дома починки. Екатерина, сентября 26 1785» [33].

Наконец, еще одно крупное владение в квартале перешло университету.

Его история также прослеживается с 20-х гг. XVII в. Владение располагалось за землей церкви Георгия на Красной горке вдоль Леонтьевского переулка. В 1626—1665 гг. оно принадлежало одному из самых знатных и богатых людей

России боярину Глебу Ивановичу Морозову (ум. 1662). Его второй женой с 1649 г. была Федосья Прокопьевна Соковнина (1632—1675), знаменитая боярыня-раскольница Морозова, известная по выдающимся литературным памятникам XVII в. «Житию протопопа Аввакума» и «Повести о боярыне Морозовой» и картине В.И. Сурикова [34].

До 1671 г. им владела сама боярыня Морозова. После ее ареста все имения были конфискованы. После 1675 г. этот московский двор был возвращен внуку Г.И. и Ф.П. Морозовых боярину Михаилу Ивановичу (ум. 1680). При Морозовых во владении существовали каменные палаты, соединенные по второму этажу переходной каменной галереей с домовой церковью во имя Архангела Михаила, находившейся в верхнем этаже каменной церкви великомученика Георгия, что на Красной горке. О других же владельцах этой усадьбы узнаем из опубликованных материалов архива князей Куракиных, из «Выписи стольнику кн. Б.И. Куракину на двор кн. Ф.С. Урусовой. 1700 марта 2-го» [35]. Два года усадьба принадлежала стольникам братьям Василию и Михаилу Фокичам Грушецким, двоюродным братьям царицы Ефимии-Агафии Семеновны Грушецкой (ум. 1681), с 18 июля 1680 г. — первой жены царя Федора Алексеевича. Двор был подарен им в 1680 г. От Грушецких в 1682 г. по обмену он перешел к боярину князю Федору Семеновичу Урусову (ум. 1694), женой которого была Фекла Семеновна Грушецкая, сестра царицы Евфимии-Агафии и двоюродная сестра В.Ф. и М.Ф. Грушецких. Вдова-боярыня княгиня Ф.С. Урусова в 1699 г. отдала этот двор князю Борису Ивановичу Куракину (1677—1727) в приданое за своей дочерью Марьею Федоровной (ум. 1737). Б.И. Куракин — известнейший деятель Петровской эпохи: сначала стольник, затем гвардейский подполковник и кавалер, действительный тайный советник, один из государственных деятелей и дипломатов, русский посланник в Лондоне, Ганновере, на Утрехтском, Брауншвейгском конгрессах, в Париже (последние 11 лет жизни), автор мемуаров [36]. Хотя наследником своего владения в 1727 г. Б.И. Куракин делает сына Александра (1697—1749), в будущем тайного советника, обер-шталмейстера и сенатора [37], но к 1737 г. хозяйкой двора уже являлась его мать вдова Марья Федоровна, которая и продала его генерал-аншефу и кавалеру, московскому генерал-губернатору и первенствующему в Малороссийском правлении князю Ивану Федоровичу Барятинскому (1687—1738) [38]. До 1765 г. усадьба принадлежала сыну И.Ф. Барятинского, премьер-майору в отставке, князю Александру (1708—1765), а до 1771 г. его вдове Анне Петровне, урожденной Салтыковой (ум. 1771). Последним же владельцем оказался их племянник генерал-поручик и дипломат князь Иван Сергеевич Барятинский (1738—1811).

5. Владение церкви Дионисия Ареопагита
(*Б — по схеме рис. 3*)

Строельная книга 1657 г. показывает церковь Дионисия Ареопагита каменной. В ней же определены размеры церковного погоста и дворов причта [39], а Писцовая книга 194 г. (1686 г.) лишь уточняет их размеры [40]. Главный престол церкви посвящен Успению Пресвятой Богородицы, а два других придела — во имя иконы Казанской Божией Матери и святых князей Бориса и Глеба [41]. Эти приделы в XVIII в. были «ружные, при доме г-на генерала и ковалера и губернатора князь Никиты Ивановича Репнина». Одно из первых изображений церкви Дионисия дано на плане двора князей Щербатовых конца XVII в. (рис. 5) [42].

Весьма условное изображение всех четырех церквей в квартале: Дионисия Ареопагита, Леонтия Ростовского, Георгия на Красной горке и Илии Пророка на Тверской имеется на плане «Императорского столичного града Москвы» 1730-х гг. из собрания библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге (рис. 6) [43]. Интересно, что гражданские постройки располагаются по периметру. Показан и разделяющий квартал на две части Леонтьевский переулок.

В делах архива Московской духовной консистории сохранилась переписка кураторов Московского университета с архиепископом Платоном II (впоследствии московским митрополитом) о судьбе Дионисиевской церкви за 1780—1790-е гг. Еще при продаже двора князем П.И. Репниным два придела — Казанский и Борисоглебский — со всею утварью церковною были отданы на попечение Московскому университету. В 1780 г. по осмотру архитектора, назначенного от университета, эти приделы оказались весьма ветхими и угрожали падением. Университетские власти просили архиепископа Платона приделы разобрать, а материал оставить за университетом. 27 марта 1780 г. архиепископ дозволил разобрать приделы, с тем чтобы церковная утварь хранилась в Дионисиевской церкви, а ризница помещена была в Чудовом монастыре. В 1784 г. директор университета П.И. Фонвизин отношением от 3 октября просил отдать в полное распоряжение университета

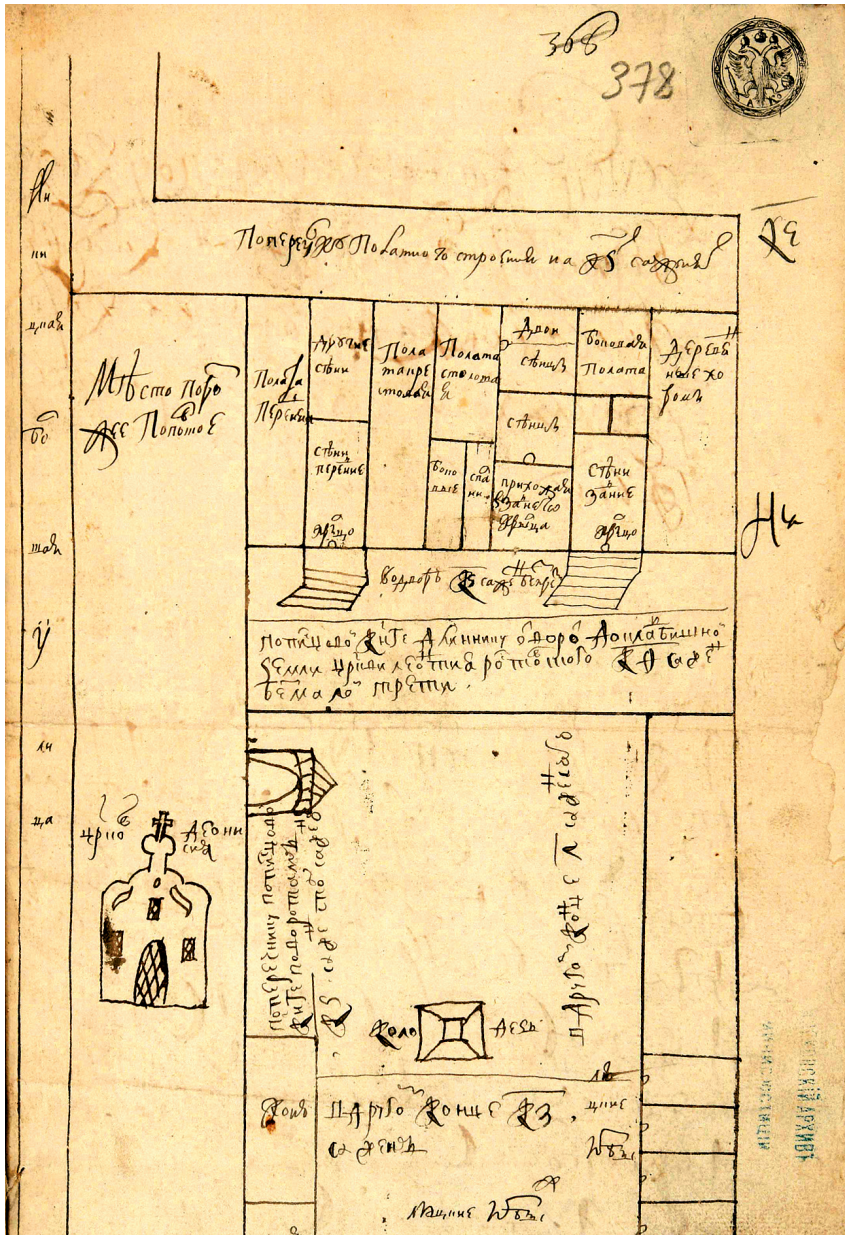

Рис. 5. План двора князей Щербатовых на Большой Никитской улице, конец XVII в.

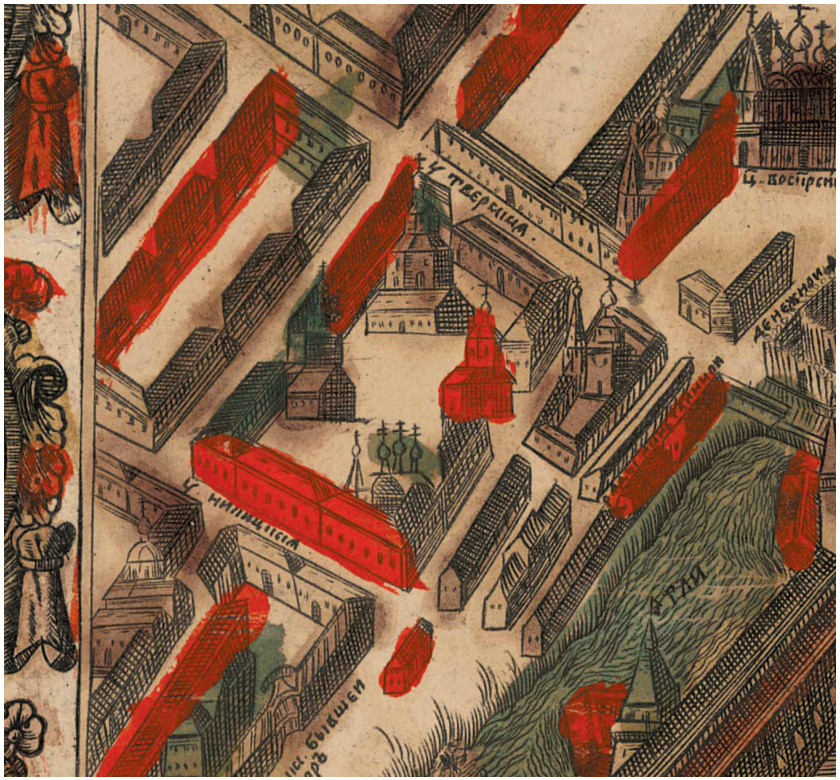

Рис. 6. План Москвы с гербами. Фрагмент. 1720-е — 1737 гг.

церковь Дионисия Ареопагита «по близости ея к Университету и по малости ея прихода, со всею церковною землею, чтоб Университет мог употребить землю под строение нужных для него покоев, число коих, по многолюдству в Университете недостаточно». По запросу Московской духовной консистории местный благочинный донес: «1) земли церковной при Дионисиевской церкви: а) по церковью и кладбищем длиннику 24 саж., поперечнику 17 саж.; б) под священническим двором длиннику 15, поперечнику 4 саж.; 2) Дьячек и Пономарь домов не имели, так как способная к построению земля церковная большею частью состоит под строением Университета; 3) приходских дворов 8...» Директор университета отношением от 24 мая 1785 г. отвечал: «...ежели Университету прикосновенная к дому его на

Моховой улице состоящему приходская церковь Дионисия Ареопагита отдана будет с предоставлением навсегда полной власти на владение всем, принадлежащим к ней местом в пользу и надобность Университета, то он обещает, коль скоро главному его строению план Высочайшей конфирмации и сумма на то потребная ассигнуется, что уповательно воспоследует без отлагательства времени, вместо отданной церкви, по разобрании ея ныне за ветхостью соорудить своим капиталом, на старом ли, или внутри самого главнаго корпуса, или на ином по способности, месте, сообразуясь в том с планом, вновь другую церковь, гораздо великолепнее прежней, так, чтобы оная, яко первый предмет, при огромности здания служила лучшим украшением...» [44]. Однако по резолюции Преосвященного Платона 20 июня 1785 г. «дальнейшее действование по сему делу остановлено до Высочайшаго утверждения штата Университета».

1 июня 1790 г. директор Фонвизин сообщил митрополиту Платону: «...на конфирмованном плане строения университетскаго дома назначено быть во флигеле к Тверской улице церкви». Резолюция митрополита оказалась благожелательною: «прикозновенную к университету церковь Дионисия Ареопачита сломать с предоставлением университету навсегда полной власти и на владение всем принадлежащим к ней местом в пользу и надобность».

1 февраля 1791 г. канцелярия Университета уведомила Консисторию: «...отданная Университету церковь Дионисия Ареопачита что на Никицкой улице с ризницею и со всею церковною утварью также и с принадлежащим к ней местом в ведомство университета принята» [45].

Новый храм в главном казаковском здании университета во имя мученицы Татианы был освящен митрополитом Платоном 5 апреля 1791 г.

6. Владение церкви Леонтия Ростовского
(*В — по схеме рис. 3*)

Та же участь постигла и одну из древнейших церквей в квартале — храм Леонтия Ростовского чудотворца с приделом Святителя и Чудотворца Николая 1510-х гг. 3 мая 1791 г. благочинный Никитского сорока донес митрополиту Платону: «церковь Леонтия Ростовскаго, состоящая на Врашке близ университета дошла до крайнего обветшания так что в приделе чюдотворца Николая и службу отправлять нет уже возможности,

кровля обвалилась и сквозь своды проходит течь, печь упала, над дверью разселина и входить в нее не безопасно, а западная стена разселась, в настоящей церкви крышка совершенно сгнила и как в алтаре так и в церкви бывает течь, иконостас облинял, церковное местоположение столь низко, что во время весеннее и дождливое церковь с улиц наполняется водою не менее аршина глубиною». Митрополит осмотрел и приказал приписать ее к близлежащей церкви Илии Пророка, что на Тверской.

В 1792 г. по определению Консистории церковь Леонтия Ростовского упразднена.

В 1793 г. 3 февраля директор университета Фонвизин сообщил митрополиту Платону: «церковная земля Леонтия Ростовскаго вошла во внутренность самаго университетскаго дома и застроена с великим утеснением деревянным в совершенную уже ветхость дошедшим строением церковников, так что угрожает публичному месту, великим иждивением сооруженному, всегдашнею опасностию и сверх того делает ему безобразие» и поэтому «ветхую упраздненную Леонтьевскую церковь сломать, а материал употребить на нужды университета. Место же ея яко необходимо нужное присоединить к дому университетскому с полным навсегда правом его владения, предоставив церковникам ветхое свое деревянное строение употребить в свою пользу по их изобретению». По измерению благочинного церковной Леонтьевской земли оказалось: «по переулку в длину 34 саж. 2 аршина, в длину же в заднем конце 26 саж., поперечь позади алтарей 28 саж., в другом конце 42 саж. 2 аршина». Митрополит разрешил разобрать и Леонтьевскую церковь с отдачею ее земли в вечное владение университету. Материал церкви по прошению грузинской царевны Анны 25 июля 1793 г. был отдан на достройку церкви Георгия в Грузинах, иконостас с принадлежностями — во вновь строящуюся Николаевскую церковь Пехрянской десятины села Лямцына [46].

7. Владение Бутурлиных — князей Волконских
(*Е — по схеме рис. 3*)

Это владение располагалось в северо-западной части университетской территории и выходило на Никитскую улицу. Его северной границей был Проезжий (Никитский), а южной — Леонтьевский переулок, ликвидированный в начале XIX в.

Его владельцы прослеживаются с 1620-х гг. На протяжении всего XVII в. владение принадлежало стольникам и

воеводам братьям Василию Матвеевичу (ум. 1648) и Михаилу Матвеевичу (ум. 1656) Бутурлиным и их наследникам. Их дворы в приходе церкви Леонтия Ростовского упоминаются в документах начиная с 1626 г. [47].

В 1710-х гг. владение перешло к братьям Ржевским, стольнику и воеводе Ивану (ок. 1660—1721) и стольнику, затем капитан-поручику, в 1719—1728 гг. нижегородскому вице-губернатору и действительному статскому советнику Юрию (1674—1629) Алексеевичам. Вероятно, при Ржевских произошло разделение владения на две части.

Владение 1

К 1746 г. двор размером 27 на 34 сажени с каменными двухэтажными палатами и деревянными службами, выходивший на Никитскую улицу, стал собственностью Прасковьи Юрьевны Чаадаевой, урожденной Ржевской (ок. 1703 — после 1757), вдовы капитан-лейтенанта Федора Васильевича Чаадаева (ум. ок. 1731) [48].

В 1750-х гг. в ее владении был выстроен каменный двухэтажный дом, стоявший по линии Большой Никитской улицы (разобран в конце XIX в. при строительстве здания Зоологического музея). В 1757 г. владение было продано князю Петру Федоровичу Тюфякину [49]. Через пять лет владение купил гофмаршал действительный камергер и кавалер, впоследствии московский главнокомандующий Михаил Михайлович Измайлов (1722—1800), который владел этим двором до 1787 г. [50].

Владение 2

Расположенный к востоку от двора Измайлова соседний участок размером 26 на 20 саженей до 1746 г. был во владении Екатерины Юрьевны Чаадаевой, урожденной княжны Хилковой (1700—1768), вдовы Михаила Васильевича Чаадаева [51]. В закладной 1737 г. участок описан как «дворовая порозжая земля с каменными в земле погребами и палаткой над входом» и «с деревянной избой для работников» [52]. В 1740—1750-е гг. владение несколько раз перепродавалось: жене «собственной Ея Императорскаго Величества вотчинной конторы стряпчаго Ильи Алексеева сына Авдулина Авдотье Петровне», в 1747 г. — прапорщику лейб-гвардии Преображенского полка Алексею Тимофеевичу Грибоедову (ум. 1747), в 1754 г. обер-секретарю Военной коллегии Сергею Аверкиевичу Попову (1703—1770) [53].

В конечном итоге часть этого владения в 1773 г. у У.И. Поповой купил все тот же М.М. Измайлов, объединивший таким образом оба бывших бутурлинских владения. Другая часть двора, видимо при Поповых, отошла к соседней к востоку усадьбе, принадлежавшей тогда А.И. Ржевскому.

В 1787 г. Измайлов продал свой двор на Никитской Екатерине Николаевне Давыдовой, урожденной Самойловой (1750—1825), в первом браке за Николаем Семеновичем Раевским (ум. 1771), отцом героя 1812 г. Н.Н. Раевского (1771—1829), во втором браке за генерал-майором и флигель-адъютантом Львом Денисовичем Давыдовым (1743—1801), отцом декабриста В.Л. Давыдова (1792—1855) [54].

В 1789 г. Л.Д. Давыдов перепродал полученный от матери двор камер-юнкеру, затем генерал-майору, камергеру и вице-канцлеру графу Никите Петровичу Панину (1770—1837). Последней владелицей усадьбы была Марья Алексеевна Мосолова, урожденная Хотяинцева (1749—1808), которая продала в 1804 г. ее Московскому университету.

8. Владение князей Волконских
(*Ж — по схеме рис. 3*)

Владение с сохранившимися каменными палатами XVII—XVIII вв., так называемым Ректорским домом, располагалось в северо-восточной части университетского участка по Никитскому переулку. Его южной границей в XVII — начале XIX вв. был Леонтьевский переулок.

В 1626 г. оно принадлежало дворянину Роману Дурову [55]. Однако к 1669 г. усадьбой владел уже стольник и воевода князь Яков Петрович Волконский (ум. после 1677), в роде которого она оставалась до начала XIX в. [56]. Длительное время это владение принадлежало его внуку стольнику князю Михаилу Григорьевичу Волконскому, а до 1760 г. его сыну, отставному майору князю Аврааму Михайловичу (ум. 1760 г.), после смерти которого оно перешло к его вдове Евдокии Михайловне, урожденной Самариной, во втором браке за действительным тайным советником, сенатором князем Иваном Васильевичем Одоевским (1710—1768) [57].

Е.М. Одоевская в 1764 г. прикупила часть земли, отошедшей от соседнего двора С.А. Попова (см. выше: владение Бутурлиных—Волконских, которое до 1763 г. принадлежало поручику, впоследствии камергеру, действительному тайному советнику и писателю Алексею Андреевичу Ржевскому, а в 1763—1764 гг. генерал-фельдмаршалу, генерал-прокурору Сената князю Никите Юрьевичу Трубецкому [58].

Рис. 7. План территории Московского университета с упраздненным Леонтьевским переулком, 1804 г.

Последними владелицами усадьбы были сестры — княжны Мария (ум. 1797), Екатерина (ум. 1804) Авраамовны Волконские и Наталья Авраамовна Пушкина, урожденная Волконская (жена, а затем вдова коллежского советника, члена Мануфактур-Коллегии и опекуна Московского Воспитательного дома, писателя, в 1772 г. «за воровской умысел к подделыванию ассигнаций» лишенного чинов и дворянства и сосланного в Енисейск Михаила Алексеевича Пушкина (ум. после 1791)) [59]. В 1804 г. Н.А. Пушкина продала свое владение Московскому университету.

В этом же году решилась судьба Леонтьевского переулка, превратившегося к этому времени в непроезжий и изменившего даже свое название на Мертвый. В письме к московскому главнокомандующему графу И.П. Салтыкову куратор университета М.Н. Муравьев писал: «Настоит надобность разпространить здание Московскаго Императорскаго университета.

Для сего предлагают господа Мосолова и княжна Волконская продать свои возле университета лежащие домы. Местоположение домов сих отделяется от нынешняго университетскаго небольшим переулком, который едва ли способствует удобности сообщения в городе, он более служит для выгод упомянутых двух домов и университетских строений. Местное начальство университета, входя в пригодное положение домов госпожи Мосоловой и княжны Волконской, старался осведомиться и о важности отделяющего переулка для сообщения в городе. Оно уразумело, что без затруднения можно будет уничтожитъ оныя, присоединив землю его к нынешнему университетскому месту. Сими причинами побуждаемый, беру вольность всепокорнейше просить ваше сиятельство о благосклонном уведомлении меня, может ли город, без неудобства, уничтожить действительно упомянутый переулок и землю онаго отдать университету, ибо в случае таком, когда покупка домов госпожи Мосоловой и княжны Волхонской состоится, университет своим местоположением ставит весьма выгодный для себя отдельной квартал. Надеясь на ваше Милостивый Государь ко мне благорасположение, осмеливаюсь уповать, что в обстоятельстве сем вы изволите навсегда обязать Московский университет, способствуя его желаемому благоустроению». Из Московской Управы Благочиния пришел ответ, в котором было сказано: «...лежащей между вышеписаннаго Московскаго Императорскаго университета и прикупаемых дворов с улиц Никитской проезжей переулок, которой для распространения онаго университета, мерою длиннику по правую и левую сторонам по пяти сажень, посреди шесть сажень, поперешника в переднем конце с переломом и небольшим выступом сто двенатцать сажень, в заднем с небольшими переломами и выступами сто пятнатцать. сажень, а квадратных четыреста семь десят семь сажень, по которому имеется каменное мощение мостовой к отдаче же онаго по свидетельству в натуре нынешняго местоположения большой надобности не настоит, а для проезда из дворов на оной же переулок священно-церковнослужителей церкви Илии Пророка что на Тверской и из дому графини Мусиной Пушкиной, что часть, способствующая для сего будет оставаться не загороженной...» [60]. Бывший Леонтьевский переулок на участке Московского Императорского университета был ликвидирован (рис. 7) [61].

Рис. 8. Мошков И.В. (?) Вид на здание Московского университета со стороны реки Неглинной, 1800-е гг.

Таким образом, в течение 50 лет, с середины XVIII до начала XIX вв. на месте земельных участков и усадеб с каменными и деревянными постройками представителей высшей русской аристократии и чиновничества, погостов и дворов причта двух старых московских церквей и ряда проезжих переулков путем покупок и передачи в собственность создается обширное земельное владение Императорского Московского университета со знаменитым казаковским зданием и другими жилыми и хозяйственными корпусами (рис. 8).

Список литературы и примечания

1. Статья написана на основе материалов историко-архитектурного обследования квартала № 58 (Государственного Московского университета), выполненного Мастерской № 17 «Моспроект-2» в 1992 г.

2. РГАДА. Ф. 17. Д. 38. Л. 49-50. Указ о покупке Репнинского дома, что на Моховой.

3. См. планы, опубликованные в книге: Памятники архитектуры Москвы. Кремль, Китай-город. Центральные площади. М., 1982. (Петров чертеж. Около 1597—1599 годов; План Москвы. 1661—1662. Из книги А. Мейерберга «Путешествие в Московию» и др.)

4. *Сытин П.В.* История планировки и застройки Москвы. Т. 1. М., 1950. С. 40.

5. *Киприн В.А.* Церковь Святого Великомученика и Победоносца Георгия, что на Красной горке в Москве // Мера. 1995. № 2 (8). С. 38—47.

6. Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). Т. 12. М., 1901. С. 236—237 (упоминания о пожаре за Неглинной: ПСРЛ. Т. 4. СПб., 1848. С. 163; Т. 8. СПб., 1859. С. 226; Т. 18. СПб., 1913. С. 278; Т. 20. Ч. 1. СПб., 1910. С. 359; Т. 22. СПб., 1911. С. 462, 510; Т. 24. Пг., 1921. С. 212, 239; Т. 27. М.; Л., 1962. С. 294, 365; Т. 28. М.; Л., 1963. С. 159, 324; Т. 39. М., 1994. С. 167—168).

7. *Сытин П.В.* Указ. соч. С. 43.

8. ПСРЛ. Т. 20. Ч. 1. С. 387 (подобные тексты за 1514 г. даны в ПСРЛ. Т. 23. С. 20; Т. 28. С. 348; Т. 34. М., С. 11). Владимирский летописец (ПСРЛ. Т. 30. М., 1965. С. 142) дает другую дату закладки — 1516 г.: «(1516 г.) того же лета князь великии Василии Иванович заложил церковь камену за Неглинною святаго Леонтиа Ростовскаго...»

9. ПСРЛ. Т. 20. Ч. 1. С. 397 (подобные тексты за 1519 г. даны в ПСРЛ. Т. 30. С. 144; Т. 34. М., 1978. С. 13).

10. ПСРЛ. Т. 13. Ч. 2. СПб., 1904. С. 327—328 (подобный текст за 1560 г. дан в ПСРЛ. Т. 29. М., 1965. С. 287).

11. Из истории Москвы. (Опись г. Москвы после пожара 10 апреля 1629 г.). Красный архив. № 4. 1940 (РГАДА. Ф. 210. Оп. 6. Кн. 24). С. 202, 203—204, 208, 226.

12. Там же. С. 222.

13. Планы Москвы 1630-х гг. вновь показывают ее каменной.

14. *Лобанов-Ростовский А.Б.* Русская родословная книга. Т. 2. СПб., 1895. С. 104—106; Русский биографический словарь. Плавильщиков-Примо. СПб., 1905. С. 169—171.

15. *Власьев Г.* Потомство Рюрика. Т. 1. Ч. 2. СПб., 1906. С. 422—425; Переписная книга г. Москвы 1638 года. М., 1881.

16. Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей. Т. 2. М. 1891. Строельная книга церковных земель 7165 года (1657 г.). Стлб. 100—105.

17. Сборник чертежей Москвы, ее окрестностей и города Пскова XVII столетия. Приложение ко II-му тому Записок Славяно-Русского Отделения Археологического Общества / Под ред. В. Ламанского. СПб., 1861. Табл. XII.

18. Переписи московских дворов XVIII столетия. М., 1896. Перепись 1716 г.

19. РГИА. Ф. 1035. Оп. 1. Д. 5. Л. 6, 8, 12 (Архив князя Воронцова. Кн. XXV. С. 51—58).

20. Переписные книги Москвы 1738—42 гг. М., 1881. Т. III. Стлб. 4, № 213.

21. РГАДА. Ф. 1209. Оп. 4. Д. 5806. Дело об имении кн. П.И. Репнина. 1742 г.

22. РГАДА. Ф. 248. Кн. 5565. Л. 384—457. Дело о ремонте здания Московского университета. 1775 г.; Кн. 4233. Л. 96—109. Дело о ремонте казенных зданий. 1777 г.; *Шевырев С.П.* История строительства Московского университета. М., 1855; Документы и материалы по истории Московского университета 2-й пол. XVIII в. Т. 2. М., 1960.

23. Москва. Актовые книги XVIII в. Т. 1. М., 1892. С. 16. № 262. 1701 г.

24. *Лобанов-Ростовский А.Б.* Указ. соч. Т. 2. СПб., 1896. С. 231.

25. РГАДА. Ф. 282. Кн. 516.

26. РГАДА. Ф. 931. Оп. 2. Д. 2724. Дело по челобитью А.Ю. Нелединского-Мелецкого. 1760 г.

27. РГАДА. Ф. 282. Кн. 522. Л. 134.

28. РГАДА. Ф. 248. Кн. 5565. Л. 409 об. — 410. Дело о ремонте здания Московского университета. 1775 г.

29. *Власьев Г.* Потомство Рюрика. Т. 1. Ч. 3. СПб., 1907. С. 344, 361, 345—346.

30. *Лобанов-Ростовский А.Б.* Указ. соч. Т. 2. С. 312—313; Русский биографический словарь (РБС). Фабер-Цявловский. СПб., 1901. С. 198—199.

31. Москва. Актовые книги XVIII столетия. Т. XII. М., 1893. С. 39. № 274. 1776 г.

32. Москва. Актовые книги XVIII столетия. Т. XII. М., 1893. С. 420—421. № 122. 1782 г.

33. РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3900. Л. 251 (копия). № 115-й.

34. *Лобанов-Ростовский А.Б.* Указ. соч. Т. 1. СПб., 1895. С. 399; Известия Русского родословного общества. Вып. 2. СПб., 1903; Повесть о боярыне Морозовой. Л., 1989; Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей. Т. 2. М., 1891. Строельная книга церковных земель 7165 года (1657 г.). Стлб. 82—85.

35. Архив князей Куракиных. Кн. 4. Саратов, 1893. С. 94—100.

36. РБС. Кнаппе-Кюхельбекер. СПб., 1903. С. 572—579; *Долгоруков П.* Российская родословная книга. Ч. 1. СПб., 1854. С. 316—318.

37. Русский архив. № 2. СПб., 1893. С. 151, 154. Духовная князя Бориса Ивановича Куракина.

38. *Власьев Г.* Указ. соч. Т. 1. Ч. 2. СПб., 1906. С. 99—100, 117—119, 130—131; РГАДА. Ф. 282. Оп. 1. Кн. 473. Л. 59—60.

39. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. Т. 2. М., 1891. Стлб. 100—105. Строельная книга 7165 г. (1657 г.).

40. Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей. Т. 2. М., 1891. Стлб. 306—308. Писцовая книга 194 года (1686 г.).

41. Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы. Т. 2. М., 1891. Стлб. 585, 588. Книга имянная подушная... 722, 723, 724, 725 и 726 гг.

42. РГАДА. Ф. 1209. Дела стар лет. Алексин. Оп. 88. Д. 10467. Л. 378. Благодарю И. Соснера за предоставленный материал.

43. «План Москвы с гербами городов». Конец 1720-х — 1737 год. РНБ. Отдел эстампов. Собр. Снегирева. № 261.

44. *Розанов Н.П.* О Татьянинской церкви Императорского Московского университета. М., 1869; ЦИАМ. Ф. 203. Оп. 751. Д. 443. Дело об упразднении церкви Дионисия Ареопагита и о передаче ее земли Московскому университету. 1784—1798 гг.

45. Там же.

46. Там же; ЦИАМ. Ф. 203. Оп. 91. Д. 32. Дело об имуществе упраздненной церкви Леонтия Ростовского. 1791 г.

47. Красный архив. № 4. М., 1940. С. 202; *Ельчанинов И.Н.* Материалы для генеалогии Ярославского дворянства. Т. 2. Ярославль, 1913; РБС. Бетанкур-Бякстер. СПб., 1908. С. 553—554; Переписная книга г. Москвы 1638 г. М., 1881.

«Дворы меж Никицкой и Тверской: стольники: ...Иван Васильев сын Бутурлин Василий Васильев сын Бутурлин...»

Переписные книги Москвы 1668—76 гг. М. 1886.

«Лета 7177 маия (1669 г.) объезд в Белом городе от Смоленских ворот по правую сторону по Тверскую улицу дворы... двор стольника Ивана Бутурлина вдовы Пелагеи Григорьевой дочери... 7179 (1671 г.) июня в 13 день книги объезжие от Смоленские улицы по Тверскую:

...двор стольника Бориса Васильева сына Бутурлина...

48. Переписные книги Москвы 1738—42 гг. Т. III. М., 1881. Стлб. 42. № 218. Книга переписи и мере белой земли по 2 команде.

Москва. Актовые книги XVIII столетия. Т. VII. М., 1897. С. 80. № 230. 1746 г.

49. РГАДА. Ф. 400. Оп. 3. Д. 1757. Л. 1-3. Дело по прошению князя П.Ф. Тюфякина. 1757 г.

50. *Власьев Г.* Указ. соч. Т 1. Ч. 2. СПб., 1906. С. 460—462; Москва. Актовые книги XVIII столетия. Т. X. М., 1902. С. 322. № 786. 1762 г.

51. *Долгоруков П.* Указ. соч. Ч. 1. СПб., 1854. С. 252; Переписные книги Москвы 1738—42 гг. Т. III. М., 1881. Стлб. 42. № 217. Книга переписи и мере белой земли по 2 команде.

52. РГАДА. Ф. 400. Оп. 3. № 1455. Дело по закладной Е.Ю. Чадаевой. 1737 г.

53. Москва. Актовые книги XVIII столетия. Т. VII. М. 1897. С. 136. № 245. 1747 г.; РГАДА. Ф. 282. Оп. 1. Кн. 499. Л. 297.

54. *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. 2-е изд. Л., 1989; ЦИАМ. Ф. 32. Оп. 26. Д. 3472. Л. 9.

55. Из истории Москвы (Опись г. Москвы после пожара 10 апреля 1629 г.). Красный архив. № 4. 1940 (РГАДА. Ф. 210. Оп. 6. Кн. 24). С. 206—207.

56. Переписная книга г. Москвы 1638 г. М., 1881. С. 47.

Переписные книги Москвы 1668—76 гг. М., 1886. С. 125, 169 (в переписях путают отчество князя Волконского); *Власьев Г.* Указ. соч. Т. 1. Ч. 3. СПб., 1907. С. 366—367, 385, 401—402, 415—416, 430—431.

57. Московские актовые книги XVIII столетия указывают на факт покупки князем А.М. Волконским части земли у его родственника поручика князя Петра Васильевича Волконского, которому она дошла после матери и брата (Москва. Актовые книги XVIII столетия. Т. VIII. М. 1898. С. 298. № 43. 1756 г.).

58. Москва. Актовые книги XVIII столетия. Т. X. М. 1902. С. 48. № 594. 1763 г.; С. 83. № 249. 1764 г.; *Телетова Н.К.* Забытые родственные связи А.С.Пушкина. Л., 1981. С. 161, 163; *Долгоруков П.* Указ. соч. Ч. 1. СПб., 1854. С. 322.

59. Род и предки А.С. Пушкина. М., 1995. С. 418; ЦИАМ. Ф. 105. Оп. 2. Д. 1145. Дело об отдаче дома после покойной девицы Катерины Волконской сестре ее Наталье Пушкиной. 1804 г.

60. ЦИАМ. Ф. 16. Оп. 3. Д. 411. Дело об отдаче Московскому университету переулка для расширения. 1804 г.

61. ГИМ ОПИ. Ф. 132. Оп. 1. Д. 192. Л. 4-5. О передаче Леонтьевского переулка Московскому университету для расширения. С планом. 1804 г.

Духовная непрерывность веры в России

А.А. Мухутдинов
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. *В статье сделана попытка показать духовную преемственность восточнославянских языческих традиций с православием.*

Ключевые слова: *традиции, язычество, православие, духовность, преемственность.*

Abdulber Mukhutdinov
Lomonosov Moscow State University

The spiritual continuity of the faith in Russia

Abstract. *The article tries to show the spiritual continuity of East Slavic Pagan traditions with orthodoxy.*

Key words: *tradition, paganism, orthodoxy, spirituality, continuity.*

За последнее десятилетие очень много людей приобщилось к таинствам Святой Церкви, приходя в нее как за утешением, так и с благодарностью. Но мало кто из них догадывается о сущности Русского Христианства, именуемого Православием, слитности его с дохристианским религиозным сознанием.

Современная Вера — это не дань моде, как думают некоторые, а искренний порыв изголодавшейся души по многовековому укладу русского народа, дающего обильную духовную пищу каждому верующему. Самое парадоксальное состоит в том, что человек, живущий в современном мире, мире модерна инноваций, в мире компьютеров и машин, в мире жесткого

бизнеса и сверхточных технологий, все же верит в нечто высшее, одухотворенное и сильное... Поиски всемогущей Силы стали актуальны среди ученых в наше время. Бесспорно и очевидно, что огромные массы потянулись с невероятным усердием после долго томления и ожидания к источникам духовного света и тепла, которые, по их представлениям, находятся в Православной Церкви.

Как все же обстоит ситуация на самом деле? Можем ли мы с уверенностью говорить только о последней фазе религии, игнорируя ее предшествующую форму? Практически каждый может возразить, что русский человек — это Православный человек, о чем свидетельствуют труды и произведения многих патриотично настроенных русофилов, точнее, СЛАВЯНОфилов. Безусловно, когда русское общество своим ориентиром определяло Запад, оно было право в отстаивании интересов отечественных убеждений, Православной веры и Соборности. Но, в то же время, истинный СЛАВЯНИН должен знать источник Отечественной Веры.

Для того чтобы хоть немного приподнять завесу над этим вопросом, необходимо заглянуть в глубь веков, точнее, в то время, когда принималось христианство в Киевской Руси. Цепь событий, непосредственно предшествовавших принятию христианства на Руси и сопровождавших его, остается до конца невыясненной. Летописные легенды, например, «Повесть о Христолюбце» и «Речь Философа» в «Повести временных лет», записанные значительно позднее, рассказывают нам о том, что князем Владимиром был проведен своеобразный смотр основных религий. В магометанстве его, по текстам, не устроили обрезание и запрет на питие. Иудеям Владимир ответил: «И вы, наказанные Богом, осмеливаетесь учить других, мы не хотим подобно вам лишиться своего отечества». Греческому философу, поведавшему князю Ветхий и Новый Завет и содержание Библии и показавшему картину страшного суда с изображением участи праведных и грешников, князь, пораженный, промолвил: «Благо добродетельным и горе злым». «Креститесь, — отвечал греческий мудрец, — и будете в раю с первыми». Послы, вернувшись из странствий, одобрили греческую веру. Про католицизм они сказали, что религия их надменная, чопорная.

Религиозная реформа, круто изменившая жизнь многих людей, была подготовлена предшествующим развитием русских земель и вызвана к жизни политическими причинами. Однако утверждение, что Владимир руководствовался исключительно пониманием государственной пользы христианства, неверно. Очевидно, что без глубокого переосмысления собственной жизни, без искреннего обращения в православие Владимир не смог бы действовать столь последовательно и решительно, побуждая, принуждая к крещению жителей огромной языческой державы — Киевской Руси.

Процесс «освоения» новой религии происходил не без противоречий и идеологической борьбы между мифологически-языческой традицией кризисного родоплеменного строя и утверждающейся в качестве нового мировоззрения христианско-феодальной идеологической «парадигмой». Христианская идеология занимала достаточно сильные позиции в Киевской Руси уже в IX веке. По утверждению И.В. Бычко, имеются данные, что она была принята в качестве официальной государственной религии уже при князе Аскольде в 860 году. Однако в 882 году родоплеменная аристократическая оппозиция, призвав представителя утвердившейся в Ладоге норманнской династии Олега, реставрировала язычество. Борьба «христианской» и «языческой» партий в Киеве продолжалась до конца X века, вплоть до крещения Руси князем Владимиром в 988 году. Этот факт в основном и служит основанием для содержащихся в ряде публикаций утверждений о своеобразном явлении «двоеверия», сохранявшемся в Киевской Руси вплоть до XIII века и нашедшем свое отражение в «Слове о полку Игореве». Феномен «двоеверия» не может толковаться как сосуществование двух (христианской и языческой) вер. Взаимоотношение между христианством и язычеством в значительной степени является процессом встречи двух эпох, нежели их столкновением.

Существует убеждение, что христианство принципиально отличается от дохристианских верований, именуемых язычеством, как истина от заблуждения, свет от тьмы, и что только с утверждением православия на Руси началось приобщение наших предков к истинным религиозным ценностям, к подлинной духовности. На самом же деле христианство в познавательном отношении никак не совершеннее язычества. Конечно, у него шире, чем у второго, объект отражения (не только природа, но и общество, классовые отношения, государство), разнообразнее обряды и много составляющих, не относящихся к религии. Но и то и другое представляют собой различные модификации веры в сверхъестественное. Само христианство, ставшее этапом мирового религиозного развития, продолжало нести в себе огромный пласт языческого

наследия, поскольку взросло на нем. Различаются они идеологически: в язычестве объектом преломления выступает первобытнообщинный строй, и поэтому оно является идеологией доклассовой, а в христианстве — рабовладельческий и феодальный, что делает эту религию классовой идеологией. Древнеславянское язычество оставалось единственно возможной формой религиозности на Руси до тех пор, пока родоплеменные отношения славян не изжили себя в достаточной мере и не уступили своих позиций феодальным отношениям. Христианство не могло утвердиться на Руси раньше, чем там возникли и достаточно окрепли феодальные отношения. Пока островки феодализма тонули в океане родоплеменных структур, христианизация не принимала массового характера и распространялась лишь на отдельные лица и небольшие социальные группы.

Итак, Светлая Русь крещена, христианство торжествует. Но вот тут-то всё и начинается. Русский Народ, внешне приняв христианство, отказывается принять его сущность — господство одних над другими, богоизбранность отдельных людей, посредничество между людьми и Богом. Христианство вынуждено принять на себя слово «Православие». Правая слава не стала правее, чем была. Русский Народ, который всегда был Православный, сохранил свою истинную *правую* сущность. Получилось следующее: «Православие» открыло, как ключом, христианство для Язычества, то есть для наполнения Русским Миропониманием форм христианских. Для русского народа принятие христианства означало приобщение к многовековой и высокой культуре Византии, но надо четко отделять культуру (сложившуюся еще в языческий период) от религиозной идеологии. Византия не тем превосходила древних славян, что была христианской страной, а тем, что являлась наследницей античной Греции, сохраняя значительную часть ее культурного богатства. В этом смысле христианство нельзя противопоставлять язычеству, так как это только две формы, два различных по внешности проявления одной и той же идеологии.

Формально Русь стала христианской. Погасли погребальные костры, угасли огни Перуна, требовавшего себе жертв, но долго еще насыпались языческие курганы, свершались тайно моления Перуну и огню-Сварожичу, справлялись буйные праздники родной старины. Автор начальной летописи вынужден сознаться, что люди только «словом нарицающиеся христиане», а на деле — «поганьске живущее», на игрищах людей «многое множество», а в церкви во время службы их обретается мало. В конце XI века киевский митрополит Иоанн жаловался, что церковный обряд венчания соблюдается только боярами и князьями, а простые люди заключают браки по прежнему обычаю: «поймают жены своя с плясанием и гудением и плесканием» и некоторые «без срама» имеют две жены. Не будучи в силах достичь действительного и быстрого превращения новообращенных в истинных христиан, греческие священники пошли на уступки прежней вере: они признали реальность существования славянских богов, приравняв их к бесам, признали святость традиционных мест и сроков старого культа, выстроили храмы на местах прежних кумиров и капищ и назначили христианские праздники приблизительно на те же дни, к которым приурочивались ранее языческие. Язычество сливалось с христианством.

Таким образом, имеет место длительное многовековое сосуществование византийского христианства со славянским язычеством: вначале в качестве параллельно функционировавших самостоятельных вероисповедных систем, а затем — вплоть до настоящего времени — в виде двух компонентов единого христианского религиозно-церковного комплекса, именуемого русским православием.

Славянское язычество — религия многобожия, и язычник не видел ничего дурного в том, чтобы к существующему пантеону богов добавить еще и единого христианского Бога. Тем более что ранее этого Бога приняли князья и бояре, пообещав свою дружбу тем, кто последует их примеру. Простой человек ничего не терял, напротив, приобретал еще двух покровителей — божественного на небесах и земного на княжеском троне.

Вследствие этого некоторые ученые склоны считать, что христианство как бы «наложилось» на языческие обряды и праздники. Христианские святые и религиозные праздники заняли места языческих богов и языческих ритуалов. Этим объясняют ту легкость и непринужденность, с какой русский народ перешел к христианству. И те, и другие суждения имеют под собой почву разумных рассуждений.

Скорее всего, идеологическим способом освоения внешней конкретно-исторической ситуации — христианства — выступала восточнославянская языческая мифология. Отсюда и получается не столкновение, а встреча двух мировоззрений, двух вер. Одно из них утрачивает себя как автономное сакральное мировоззрение, превращаясь в художественный

образ. «Государственное объединение, феодализация и христианизация Киевской Руси, — пишет А.Н. Робинсон, — осуществлялись быстро и почти одновременно. Православное христианство не встретило здесь развитого феодального быта с устоявшимися формами языческого культа, мифологии и поэзии.

Мифология восточнославянских племен в условиях доклассового общества не успела еще сформироваться в достаточной мере для того, чтобы занять постоянное место в придворном обиходе феодализирующейся родовой аристократии... Славянская мифология в феодальном окружении сохранилась не в виде самостоятельных сюжетов, а в качестве стилистических традиций символически-метафорической образности».

Архиепископ Макарий (Булгаков) в своей многотомной «Истории русской церкви» признает, что многие из крестившихся во времена князя Владимира в душе оставались язычниками: исполняли внешние обряды святой церкви, но сохраняли суеверия и обычаи своих отцов.

«В первое время после принятия христианства наши предки, присоединив христианство к язычеству, но не поставив его на место последнего, с одной стороны молились и праздновали богу христианскому с сонмом его святых, с другой стороны молились и праздновали своим прежним богам, языческим», — говорит профессор-богослов Е.Е. Голубинский. Тот и другой культ стояли рядом и практиковались одновременно. Праздновался годовой круг христианских общественных праздников и одновременно с ним такой же круг праздников языческих; свершались домашние требы через священников по-христиански и в то же время совершались они через стариков и волхвов по-язычески; творилась домашняя молитва богу и святым христианским и вместе с ними и богам языческим.

В Стоглаве (церковный собор от 1551 г., постановления которого составили сборник, состоящий из 100 глав) отмечается, что даже священники совершали обряды чисто языческого характера: «клали под престол соль на несколько недель, а потом давали на врачевание людям и скотам», то же проделывали и с мылом. Там же приведены примеры совершения в христианские праздники чисто языческих обрядовых действий: «В великий четверг рано утром палят солому и кличут мертвых... В пасхальную неделю совершали радуницы (поминки на кладбище, во время которых пили сами и «угощали»

покойников, они происходили на могилах и соединялись с плачем по умершим, а за тем с пиршеством при бубнах, с песнями и плясками) и всякое на них бесование. В первый понедельник Петрова поста ходят по селам, по погостам, по рекам и по рощам на игрища и творят бесовские потехи...» Особую область в бытовом православии представляет народная интерпретация образов христианских святых. Под именами святых в православном пантеоне продолжали свое существование древние славянские боги — покровители плодородия, природы, боги-целители и защитники.

Практически все православные праздники — это бывшие языческие даты, и христианские святые как две капли воды походят на языческих богов, а церковные обряды схожи с культами, совершавшимися в древнеславянские времена (табл. 1).

Таблица 1.
Соотношение языческих и христианских праздников

Дата	Языческий праздник	Христианский праздник
06 января	Праздник бога Велеса	Рождественский сочельник
07 января	Коляда	Рождество Христово
24 февраля	День бога Велеса (покровитель скота)	День св. Власия (покровитель животных)
02 марта	День Марены	День св. Марианны
07 апреля	Масленица (отмечается за 50 дней до Пасхи)	Благовещение
06 мая	День Дажьбога (первый выгон скота, договор пастухов с чертом)	День св. Георгия Победоносца (покровитель скота и покровитель воинов)
15 мая	День Бориса-хлебника (праздник первых ростков)	Перенесение мощей благоверных Бориса и Глеба
22 мая	День бога Ярилы (бог весны)	Перенесение мощей св. Николая Весеннего, приносящего теплую погоду
07 июня	Триглав (языческая троица — Перун, Сварог, Свентовит)	Св. Троица (христианская троица)

06 июля	Русальная неделя	День Аграфены купальницы (с обязательным купанием)
07 июля	День Ивана Купалы (во время праздника обливали друг друга водой, купались)	Рождество Иоанна Крестителя
02 августа	День бога Перуна (бог грома)	День св. Илии Пророка (громовержца)
19 августа	Праздник первых плодов	Праздник освящения плодов
21 августа	День бога Стрибога (бог ветров)	День Мирона Ветрогона (приносящего ветер)
14 сентября	День Волха Змеевича	День преподобного Симона Столпника
21сентября	Праздник рожениц	Рождество Богородицы
10 ноября	День богини Макоши (богини-пряхи, прядущей нить судьбы)	День Параскевы Пятницы (покровительницы шитья)
14 ноября	В этот день Сварог открыл людям железо	День Козьмы и Дамиана (покровителей кузнецов)
21 ноября	День богов Сварога и Симаргла (Сварог — бог неба и огня)	День Михаила Архангела

Так же, например, можно взять имена святых покровителей:

Архангел Михаил — покровитель строительства.
Св. Николай Угодник — покровитель земледелия.
Св. Анастасия — покровительница беременных и помощница в родах.
Св. Мамант — покровитель коз и овец.
Св. Георгий Победоносец — покровитель воинов.
Св. Флор и Лавр — покровители лошадей.
Св. Козьма и Дамиан — покровители кузнецов.
Св. Пантелеймон — целитель в болезнях.
Св. Параскева Пятница — покровительница торговли и ткачества.

Св. Феодор Тирон — помощник в отыскании украденных вещей.
Св. Улита — покровительница женщин.
Св. Тихон — целитель при зубных болях.
Св. Агафья — оберегает коров от болезней.
Св. пророк Давид — защищает в дороге от напастей.
Св. Гурий, Самон, Авив — зубные целители.
Св. апостол Лука — покровитель иконной живописи.
Мученик Лонгин — целитель глазных болезней.

Наряду с главным объектом поклонения Иисусом Христом и христианской Троицей, важнейшим стал образ некогда земной матери богочеловека Девы Марии, которую чтят как Матерь Божию, «Богородицу». Именно Матери, принявшей на себя покровительство над Россией, отведено в сознании членов Русской Православной Церкви центральное место, не предусмотренное ни догматикой, ни нормами церковной жизни. Этот евангельский образ, которому христианским вероучением отведена далеко не центральная роль, принял на себя всё то, что раньше предназначалось Рожаницам и Мокоши. Христианская Богородица стала воспреемницей понятия родящего начала Матери — Сырой земли — как женского аграрного божества, персонажа непрерывного возрождения природы, источником плодородия земли, гарантом урожая, создательницей основ для нормальной жизни земледельца. Поэтому вопреки христианской догматике, которая характеризует Богородицу прежде всего как «Матерь Божию», «Приснодеву», «Пречистую», «Всенепорочную», православные верующие выдвинули на первый план функцию покровительницы, заступницы, помощницы в делах первоочередной важности — защитницы во времена лихолетий, гасительницы эпидемий, устроительницы четвертого земного удела. Ее называют не только «Утешительницей», «Целительницей», «Спасительницей», «Споручницей грешных», но и «Вододательницей», «Млекопитательницей», «Спорительницей хлебов» и т.д.

Существовал обычай обходить горящие дома с иконой Божией Матери «Неопалимая Купина», что по поверьям помогало остановить огонь. Некоторые иконы Божией Матери — Смоленская, Владимирская — чтились как избавительницы от заболеваний: оспы, чумы, периодически поражавших целые области России.

Наряду с Христом и Богородицей дохристианскую семантику сохранили в русском православии и другие «силы небесные»: как положительные (ангелы, архангелы, херуви-

мы); так и отрицательные (сатана, бесы). К ангелам были причислены духи — покровители локального характера, к бесам отнесена вся та мелкая нечисть, олицетворяемая с неудачами и бедами, которой фантазия славянина-язычника населила окружавший его мир.

В образе библейского пророка Илии отчетливо просматриваются черты древнеславянского Перуна. Поэтому и закрепилось за ним название — Илья Громовержец. Молебны о дожде и вёдре адресовались пророку Илие, просьбы об избавлении падежа рогатого скота — святым Модесту и Власию. Желавшие выйти замуж молились святой Прасковье. Севастийский христианский епископ Власий, никогда не занимавшийся скотоводством, ассоциировался с языческим Волосом (Велесом), переняв от него функции «скотьего бога».

Епископ города Миры Ликийские Николай, который чтится церковью как Николай Угодник или Николай Чудотворец, превратился в Николу — покровителя земледелия и урожая, властителя водной стихии, спасителя рыбаков, моряков (Никола Морской), а ныне и всех путешествующих. Иерусалимского христианского архиепископа Модеста «специализировали» как целителя скота, римских врачей, мучеников-бессребреников Козьму и Дамиана «сделали» целителями кур (а заодно и покровителями кузнечного ремесла — святыми кузнецами).

Следует также сказать, что в годовом круговороте крестьянин наблюдал определенную закономерность, осознание которой привело его к выделению повторяющихся периодов годового цикла. Производственные календарные циклы складывались из последовательных дат работы в поле и дома и сопровождались религиозными праздниками и обрядами, магическими действиями, суевериями, приметами, обычаями, многие из которых определяли его судьбу и хозяйство от сверхъестественных сил.

Христианская церковь (дабы гармонично вливаться в быт простых людей) так освоила этот календарь, что придала ему религиозно-христианский характер. Зимний праздничный цикл русского земледельческого календаря в быту населения открывали святки, состоящие из цепи обрядовых игрищ, увеселений, праздничных сборищ. Новогодне-святочный цикл сохранил ряд таких интересных моментов, как гадание. Считалось, что открытое по святочному гаданию обязательно сбудется. Новогодний цикл обрядности завершался христианским праздником крещения. В центре рождественского крещенского цикла крестьянского календаря стояли древние аграрно-магические обряды, направленные на достижение желаемого урожая, увеличение производительных сил природы, здоровья людей. Подобное мы можем видеть и в других христианских праздниках, как то: Пасха, Великий пост, а также в летних и осенних праздниках. Даты календаря Март — Апрель напоминают крестьянину о близких полевых работах.

Явно языческое понимание места и роли святых просматривается в следующих поговорках, вошедших в народный календарь: «Пришел Федул — теплом подул», «На святого Пуда — доставай пчел из-под спуда», «Стефан Савваит ржице-матушке к земле кланяться велит», «Святой Тит — последний гриб растит», «Иван Предтеча гонит птицу за море далече».

Такая ассимиляция стала возможной потому, что христианство, в том числе и принесенный на Русь византийский вариант, содержит в себе многие элементы дохристианских верований и культов, языческих по своей религиозной сущности. Это родство христианства с язычеством создало основу для христианско-языческого синкретизма (слияние верований и обрядов разных религий), составляющего религиозную сущность русского православия.

Таким образом, можно сделать вывод, что современная вера народа в базовых этических доминантах схожа с той, что «царила» в IX—XII вв., когда Русь крестилась. Это заметно по многообразию внутреннего приятия Бога. Одни прихожане в Церкви, обращаются не только к Христу, но и к тем иконам, которые, по их мнению, могут им помочь в сиюминутной проблеме. Другим достаточно двух слов «Господи помилуй», чтобы испросить защиты Всевышнего, третьи искренне верят, что Господь их услышит, помилует и простит, даже не ходя в Церковь. Можно ли увидеть в этой непохожести формы суеверия, которые доктринально являются грехом? Но в которые охотно верит современный человек — верит и в глубине сердца почитает вселенский исход на человека, примиряя в демократическом Православном христианстве дохристианские черты.

Концепция бинарности в минойском сакральном пространстве

С.К. Чураков
Московский архитектурный институт
(Государственная академия) — МАРХИ

Аннотация. *Одним из основных формообразующих принципов при формировании сакральных пространств является стремление отразить в них бинарную сущность космоса. В минойской культуре он реализовался в пластической и пространственной моделях храмов и храмовых комплексов, что оказало существенное влияние на всю античную архитектуру.*

Ключевые слова: *бинарность, минойская культура, пространственная модель, миф и ритуал.*

Sergey Churakov
Moscow Architectural Institute (State Academy) — MARCHI

In the concept of the binarity of the minoan sacred space

Abstract. *One of the basic formative principles in the formation of sacred spaces is the desire to reflect the binar nature of space In Minoan culture it was implemented in the plastic and spatial models of temples and temple complexes that have had a significant impact on all of ancient architecture.*

Keywords: *the bipnarity, Minoan culture, spatial model, myth and ritual.*

Последние археологические находки, относящиеся к минойской культуре, в том числе двух золотых перстней с изображением храмов, позволяют в деталях уточнить не только их облик, но и планировочную структуру прилегающего к ним ритуального пространства (рис. 1, 2).

Рис. 1

Рис. 2

Прежде всего, тонкая прорисовка на одном из них священного дерева позволяет точно определить его принадлежность женскому культу, аналогичному древневосточному культу Иштар-Инанны (рис. 1). Е. Блаватская определяет его как культ Великой богини земли, которой посвящены практически все известные минойские ритуальные изображения. Само священное дерево вполне соотносимо с урскими и вообще древневосточными изображениями, где оно определяется как тополь туранга. В отличие от финиковой пальмы это дерево не было задействовано в хозяйственном комплексе минойцев.

Финиковая пальма, считающаяся основным прототипом священного дерева Древнего Востока, у минойцев играет явно выраженную второстепенную роль — на изображении две пальмы не просто вынесены перед фасадом, но размещены достаточно далеко от самого объема храма. Это косвенно опровергает участие мифологизированного образа пальмы в формировании будущих протоионических колонн, которые располагались в целле по продольной оси и не участвовали в формировании главного фасада. Например, так было в храме Аполлона в Неандрии (рис. 3). Замещая священное дерево, они формировали специфическую двухнефную пространственную модель, которая только при переходе к антропоморфной скульптуре божества была изменена на однонефную. Именно так это произошло в Герайоне I и Герайоне II на острове Самосе (рис. 4).

Вполне очевидно, что такое разделение целлы было следствием изменения сценария ритуала и не имело отношения к конструкции самого здания. Боле того, реализация отдельных

содержательных моментов концепции бинарности, таких как мужское — женское, жизнь — смерть, мир верхний и мир хтонический, векторы направления движения, требовали именно двухнефной планировки. Ритмика космогонической модели, проявленная в движении, также не предполагала совпадения пути к божественному с путем возвращения в мир людей. Движение не могло быть прервано, но только продолжено, подобно движению Солнца. Разумеется, реализация этой темы в пространстве и планировке должна быть рассмотрена внутри проблематики мифа и ритуала, опираясь на специальные исследования, начиная с работ Фрейзера и Илиади.

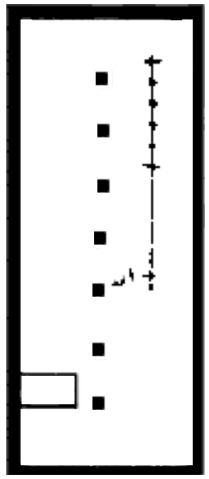

Рис. 3

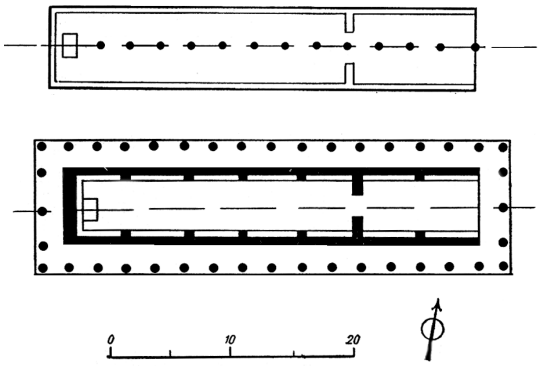

Рис. 4

Парное размещение пальм, подобное парным изображениям грифонов, львов или лабрисов — обычная сюжетная линия в минойской и микенской культурах, в целом отображало именно концепцию бинарности, выраженную в простой пластической форме. Само священное дерево внутри храма было наделено женской семантикой, животные (наиболее распространенные в ритуальных сценах львы) — мужской. Пальмы перед холмом поддерживают и развивают эту тему — для обеспечения перекрестного опыления необходимы два дерева, мужское и женское.

Поскольку тема бинарности является самостоятельной в семантическом ряду, то и в общей композиции храма она

занимает также самостоятельное место. И тогда размещение парных элементов — лабрисов или пальмовидных колонн перед главным фасадом, подчеркнуто не связанное с ним конструктивно, оказывается единственно возможным. Это объясняет характерное размещение композиций с лабрисами на рисунке из Агиа-Триада и «колонного портика» вне основного объема на моделях храмов X—VII вв. до н.э. в Аргосе, Ливане, Перахоре и на Кипре (рис. 5, 6).

Рис. 5

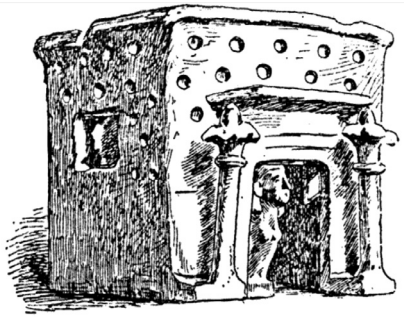

Рис. 6

Рис. 7

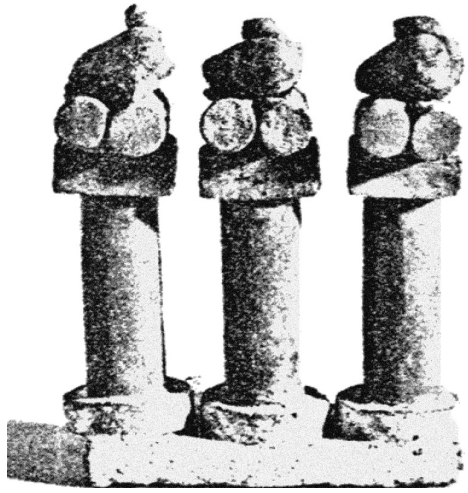

Рис. 8

Последующее замещение «пальмовидных колонн» на «микенские», а в античности на дорические также вполне объяснимо: ионические колонны, дополняя антропоморфную скульптуру божества, берут на себя и часть их сакральной функции. И поэтому размещаются в целле, в едином пространстве с божеством. В то время как колонный портик античного храма формируется уже на основе традиции, где на главный фасад и в название храма выносится функция крылатых существ — вестников богини, помещенных на «микенские колонны». Это подтверждается многочисленными детальными изображениями микенских храмов на ювелирных украшениях и мелкой пластике (рис. 7, 8).

На другом минойском кольце изображен план храмового комплекса, совмещенный с фасадом, — обычный изобразительный прием в древних культурах (рис. 2). Две вертикальных флористических композиции, возможно имитирующие стволы пальмы, фиксируют границу площади и холма, на котором стоит храм. На одном из минойских изображений они также участвуют в формировании самой траектории ритуального шествия, располагаясь по оси по направлению к трону богини (рис. 9).

Рис. 9

Это отчетливо напоминает ряд колонн, поставленных по оси целлы храма в Неандрии. Следовательно, этот сакральный объект не только несет в себе определенные смыслы, но и в соответствии с ними формирует пространственно-планировочную схему минойского храмового комплекса. Начинаясь либо от ашеры, установленной по оси храма, или от трона с антропоморфным изображением божества, ряд этих объектов организуют осесимметричную композицию как продолжение темы бинарности. Слева на этом кольце детально изображена ашера — украшенная гирляндами флористическая композиция, которая до этого представлялась в виде условного вертикального объекта, стоящего в проеме храма (рис. 10).

Рис. 10

Всё вместе это обеспечивает содержательное структурирование окружающего пространства в размерности, превышающей объектную, поскольку включает и обширную площадь, которая, подобно храму, разделена на два «нефа» по основной планировочной оси.

Мощение площади перед храмом предполагает, что этот тип освоения пространства и ритуал имели устойчивую традицию и предназначались для массовых действий. Кносский дворец демонстрирует вариант такого пространства, организованного внутри дома-поселения. Представленное на золотом кольце общественное пространство дает вариант если не городского, то, во всяком случае, расположенного в ландшафте комплекса. По оси площади размещены одиннадцать объектов, ведущих к входу в храм, очевидно, подобных тем, что изображены на рис. 9. Более чем вероятно, что они не просто разделяют площадь на две части, но фиксируют границу бинарных оппозиций.

Справа-слева симметричные пространства, разделенные на две части 24 объектами, скорее всего, это условные изображения священных деревьев, тогда это две регулярные «священные рощи», подобно пальмам перед храмом, отображающие бинарную пару. Например, мужское и женское начала. Учитывая их расположение, весьма вероятно предположить, что в них содержались ритуальные быки, предназначенные для «гимнастических» ритуалов. Судя по дошедшим изображениям, в этих ритуалах участвовали как юноши, так и девушки.

Рис. 11

Центральный проход имеет одинаковую ширину, что говорит о ритуале, связанном с движением процессий, и ведет на площадь перед входом в храм. И «священные рощи», фланкирующие центральный проход, и площадь перед храмом, и непосредственно проход с нее в храм имеют ясно выраженную ограду. Судя по рисунку, это, скорее всего, обваловка, поскольку при всей четкой геометрии изображения на нем отсутствуют какие-либо мелкие детали. Эта же обваловка отделяет «священные рощи» от самой площади, вход на которую имеет заметно меньшую ширину, чем центральный проход. Площадь также фиксируется двумя флористическими композициями — «стволами», аналогичными изображенным на рис. 9. Не очень понятно размещение их за валами, ограждающими площадь, — является ли это просто художественным

приемом, или такое решение обусловлено сакральным смыслом. Во всяком случае, они фиксируют значимость установления границ между двумя пространствами.

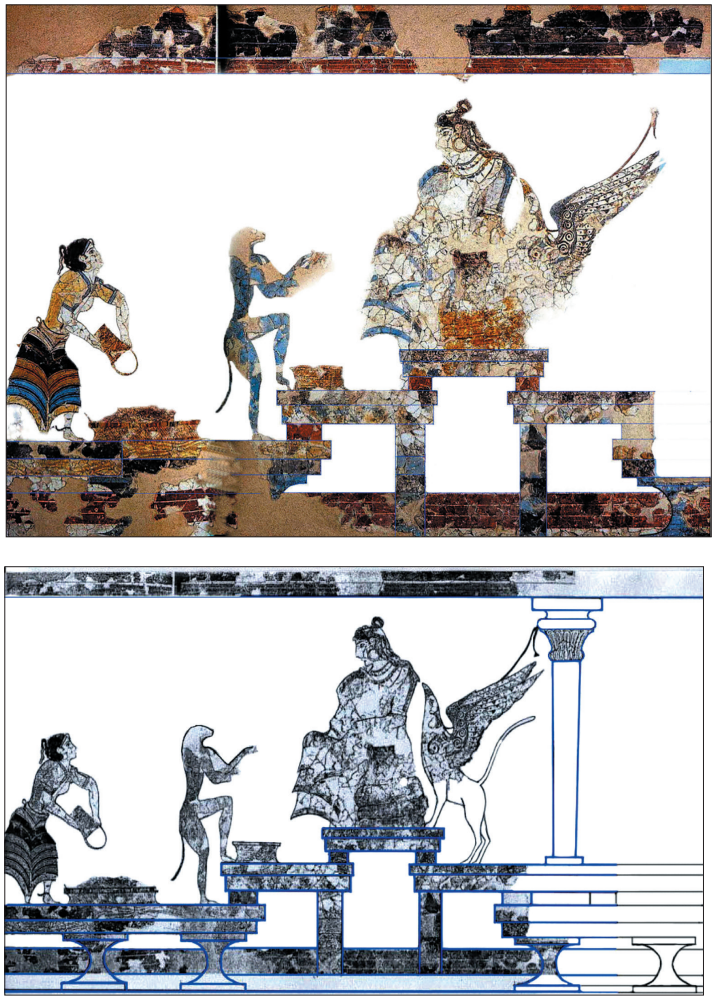

Рис. 12

Ось симметрии имеет продолжение и в плане храма — на ней размещается священное дерево или, как в данном случае, объект, который можно трактовать как ашеру, которая видна в дверном проеме и поднимается выше уровня стен. Изображение слева, скорее всего, и есть ашера — сложный флористический

конструкт, украшенный гирляндами и совпадающий по контуру с объектом, видным в проеме храма. Традиционно для минойского храма также отсутствие кровли даже в случае замещения священного дерева его искусственным аналогом — практика, продолженная в античных храмах с гипефральным отверстием.

В нижней части изображения располагаются две линии с ритмическими насечками — изображение мощения, что менее вероятно (сравнивая с рис. 10), либо, более вероятно, ступеней площадки, на которой располагается весь храмовый комплекс (также как на рис.11).

Все это говорит о его проектном осмыслении как масштабного ландшафтного объекта, демонстрирующего вычленение космоса из первозданного хаоса. Греческий термин теменос (τέμενος), обозначающий все пространство храмового комплекса, своим корнем означал «резать», «отрезать» (τέμνω), т. е. обозначал космогонический акт «разрезания» тела первомира на две половины: хаос и космос. Это предполагало обязательность выделения «прототеменоса» регулярной планировкой, развитием композиции по вертикали и материалами, использованными для мощения и ограждений.

В целом получается трехчастная объемно-планировочная композиция, включая ступени общей платформы и искусственного холма, на котором стоит храм. Подобное трехчастное решение встречается еще на нескольких минойских изображениях, включающих не только храмы, но и ритуальные платформы (рис. 12).

Размещение античного храма на трехступенчатом стереобате кажется настолько прочно привязано к формально-композиционной логике ордерной системы, что не предполагает иного осмысления. Между тем мифологическая основа этого приема является в значительно большей степени формообразующей и опирается на традицию, имеющую тысячелетнюю историю начиная с Ура — трехчастное деление Мира. Биполярность налагает особую роль на стилобат, выполняющий роль границы между миром хтоническим (стереобат) и миром людей (храм). В отличие от античной традиции в минойской эту роль, судя по всему, играла вся плоскость поднятого над естественным ландшафтом комплекса.

Таким образом, архитектурный образ минойского храмового комплекса, включавший в себя многочисленные элементы, формировался как единое целое через сложный ритуал, реализующий, как одну из основных формообразующих, концепцию бинарности.

Данте говорит по-русски (*автор «Божественной Комедии» и русская культура*)

А.П. Лободанов
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. *Статья посвящена восприятию «Божественной Комедии» Данте в русской культуре XVIII—XX вв., переводам и интерпретациям дантовского текста в русской поэтической традиции (В. Кюхельбехер, А.С. Пушкин, А.А. Блок, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, Н. Заболоцкий), а также отражениям драматической судьбы автора «Божественной Комедии» в её поэтических интерпретациях.*

Ключевые слова: *Данте, «Божественная Комедия», переводы на русский язык, поэтические интерпретации, русская культура, русская поэзия.*

Alexandre Lobodanov
Lomonosov Moscow State University

DANTE PARLA RUSSO (*Il poeta della Commedia e la cultura russa*)[1]

Abstract. *Dante, Divine Comedy, translations into Russian, poetic interpretations, Russian culture, Russian poetry.*

[1] Пленарный доклад, прочитанный на открытии Международного Дантовского фестиваля-2021 (Италия, Равенна, 13 сентября 2017 г.), приуроченного к торжествам по случаю 700-летия со дня смерти Данте.

Key words: *The article is devoted to the perception of the "Divine Comedy" of Dante in the Russian culture of the XVIII—XX centuries, translations and interpretations of the Dante text in the Russian poetic tradition (V. Kuchelbeher, A. Pushkin, A. Blok, A. A. Akhmatova, OE Mandelstam, N. Zabolotsky), as well as reflections of the dramatic fate of the author of the "Divine Comedy" in her poetic interpretations.*

Cari colleghi ed amici,

prima di tutto tengo a ringraziare i miei colleghi dell'Accademia della Crusca e dalla Direzione artistica del Festival dantesco per avermi invitato a presentarvi in questa sede qualche appunto sulle vicende dell'opera dantesca in Russia. Rivolgo un saluto sincero a tutti coloro che si sono riuniti in questa sala, all'*ora che volge il disío*; stare con voi stasera in questo posto ricco di memorie mi dà molta emozione.

La storia della circolazione del testo della *Divina Commedia* in Russia risale agli anni '20—'30 del Settecento. La prima notizia pervenutaci sulla presenza dell'opera dantesca è attestata nell'ambito monastico: un certo Lavrentij Gorka (morto approssimativamente nel 1737) custodiva nella sua biblioteca personale un'edizione veneziana della *Commedia* del 1536. Quest'attestazione non ci stupisce, visto che in quell'epoca l'ambiente monastico raccoglieva gli intellettuali più in vista.

La corte Imperiale russa prese conoscenza dalla *Commedia* di Dante nel 1757 grazie ad un intraprendente veneziano che, a proprie spese, fece stampare presso Antonio Zatta un bellissimo volume dell'opera dantesca dedicata, come si legge sul frontespizio, *alla Sagra Imperiale Maestà di Elisabetta Petrovna, Imperatrice di tutte le Russie ec. ec. ec.*, con il privilegio, indica il donatore, dell'Eccellentissimo Senato. Sul frontespizio di quest'edizione di lusso si accennava al conte Don Christoforo Zapata de Cisneros. I dantisti russi (M. Alekseev [1], A. Asojan [2]) ritengono che il veneziano si sia appropriato il titolo di conte per entrare nelle grazie dell'Imperatrice Elisabetta e ottenere presso la sua generosa corte il posto di poeta. Il testo dantesco di quest'edizione era una ristampa dell'edizione padovana degli anni 1726—1727, approvato dagli accademici della Crusca.

L'interesse per il testo dantesco andava crescendo soprattutto fra la cerchia intellettuale della più alta nobiltà russa e dei letterati. Un bibliofilo appassionato, il conte D. Buturlin (1763—1829), direttore del museo Imperiale dell'Ermitage, possedeva una copia in pergamena, eseguita nel Trecento, recante lo stemma dei marchesi Malaspina. La tradizione vuole che le correzioni apposte sul testo appartenessero alla mano di Dante stesso. Il fondo dei manoscritti e incunaboli della biblioteca di Buturlin fu venduto all'asta a Parigi nel 1839.

Però a cavallo del Settecento e dell'Ottocento i russi, letterati e poeti, leggevano Dante, con poche eccezioni, per lo più nelle traduzioni francesi di Arteau de Monfort e di Antoine Deschamps; visto che la lingua francese era il mezzo di comunicazione quotidiana, correntemente parlata dagli alti ceti sociali e intellettuali.

Già agli inizi dell'Ottocento le citazioni dei passi più celebri della *Commedia* baluginavano tra le righe della corrispondenza privata della nobiltà russa e degli scrittori dell'epoca, così come sulle pagine dei periodici letterari. Il nome di Dante e della sua opera maggiore cominciavano a circolare fra gli strati intellettuali, ma, come ironizzava sulle pagine della *Gazzetta letteraria* un divulgatore e commentatore dell'opera dantesca di quel periodo, il poeta Pavel Katenin, *adesso per sentito dire e per dispetto degli antichi Dante viene lodato molto e letto poco*[2].

Il vero e proprio interesse per la lettura, il commento e lo studio non solo della *Commedia*, ma anche della *Vita Nuova*, inizia ad accennarsi prevalentemente nell'ambito universitario. Un lombardo, Giuseppe Paolo Rubini (1793—1862?), a cui nel 1827 fu assegnata la cattedra di lingua e letteratura italiana presso l'Università di Mosca, ampliò decisamente il campo universitario degli studi italianistici con corsi di storia di poesia italiana, con la lettura e il commento della *Divina Commedia*. Per avere un libro di testo su cui studiare, Rubini in collaborazione con l'esponente di punta degli studi italianistici di quell'epoca, il professor Stepan Ševyrev, pubblicò nel 1838 presso la tipografia universitaria di Mosca l'*Inferno di Dante con commento*. L'edizione era curata dal professor Ševyrev; il testo seguiva l'edizione padovana del 1726—1727, annotata da Rubini, e il libro includeva la biografia di Dante di G. Tiraboschi [3].

Devo precisare che furono i rappresentanti del movimento dell'estetismo romantico del primo terzo dell'Ottocento a rivolgersi per primi allo studio approfondito del retaggio dantesco, fra i quali l'esponente di punta fu il già citato Ševyrev, primo grande italianista russo, cui dobbiamo non solo la prima edizione integrale dell'*Inferno* di Dante stampata in Russia, ma anche il saggio fondamentale *Dante e il suo secolo*, presentato come tesi di dottorato presso l'Università di Mosca. Questa fu la prima tesi di dottorato in studi danteschi discussa davanti a una commissione universitaria [4].

[2] Здесь и дальше переводы фрагментов из русской прозы (П. Катенин, А.С. Пушкин, А. Блок, А. Ахматова) и литературной критики (А.Н. Веселовский, Р. Хлодовский) мои. — *А.Л.*

Con il suo saggio Ševyrev gettò le basi dello studio scientifico dell'opera dantesca in Russia, studio fondato sul metodo paleografico: Ševyrev infatti esaminò non solo diverse edizioni della *Commedia* (fra i quali le tre prime edizioni a stampa conosciute allora), ma anche i suoi manoscritti, contenuti nella Biblioteca Apostolica Vaticana (codice del 1334, quello di Vincenzo Borghini), nella Biblioteca Torinese (dove studiò l'antica traduzione manoscritta in francese della *Commedia*) e altrove.

L'estetismo romantico ha largamente influito sulla percezione e l'apprezzamento dell'opera dantesca negli scritti di Ševyrev, che fece scoprire al pubblico colto russo e ai critici letterari la *Commedia* di Dante nella sua struttura artistica, estetica, filosofica e linguistica. Il libro di Ševyrev contiene molte valide riflessioni sull'*iter* spirituale dantesco, offre un imponente quadro delle tendenze del pensiero filosofico, politico e scientifico contemporanee a Dante e dei loro fondamenti teologici.

Il quarto volume del libro, intitolato *Dante artista*, contiene l'analisi estetica della *Commedia*. Parlando del poeta fiorentino quale fondatore della nuova poesia italiana, Ševyrev osserva che la poesia in Italia nacque alla luce della religione, e la lingua volgare rischiò di riconoscere la sua originalità non prima che potesse dire al mondo, in parole ispirate, le alte verità della sua dottrina.

Il quinto volume del libro tratta di *Dante creatore della lingua italiana* ed è interamente dedicato all'analisi linguistica della *Commedia*, al ruolo avuto da Dante nel formarsi di questa lingua. Da una parte, l'analisi è collocata nel vastissimo quadro delle interdipendenze tra la storia del latino e delle nuove lingue europee; dall'altra, Ševyrev colloca la lingua dantesca nella prospettiva del successivo sviluppo dell'italiano e mette in evidenza le sue caratteristiche, ereditate dalla lingua dantesca e radicatesi nella lingua a lui contemporanea. Per la prima volta venivano pubblicate pagine di dialettologia italiana.

Gli studi danteschi iniziatisi dal Ševyrev trovarono sviluppo nelle ricerche di Alexandre Veselovskij che, a differenza del suo predecessore, riteneva Dante un interprete dello spirito cristiano del Medio Evo, e la sua Commedia *un gigantesco accordo in cui restò immobile l'epica sinfonia del cattolicesimo medioevale*. Invece Ševyrev osserva che Dante attinge molte immagini del *mundus immaginabilis*, da lui creato nella *Commedia*, dalle leggende popolari del suo *arrière pays* e proprio dalla vita stessa della sua città natale. Dante, egli scrive, volle mettere uno specchio davanti al suo secolo, e tale specchio fu il suo poema che assimilò tutto il *mundus realis* circostante.

Numerosi esponenti della poesia russa degli anni '10–'30 dell'Ottocento, fra cui Vassilij Žukovskij, Pavel Katenin ed altri, si provarono a tradurre le terzine dantesche; però *riportarle in prosa farà pietà*, scriveva lo stesso Katenin, *e dare invece una versione poetica sarà una fatica che nessun poeta accetterà*, perché la lingua del poema dantesco, dice il critico, è *miracolosamente nobile*, universale, versatile e poliedrica; «tutto il sublime e il basso, lo spaventoso e il soave trova una sua espressione adeguata che la rende svariata e multiforme». Si ricorreva al proposito alla parola di Byron: *È più facile vestire una statua che tradurre Dante*.

Nel 1817 Pavel Katenin pubblica la sua traduzione della scena di Ugolino (Inf. XXXIII). All'inizio degli anni Venti dell'Ottocento sulle pagine del famoso periodico letterario *Figlio della Patria* (1823, 1824, 1828) appaiono le prime traduzioni frammentarie della *Commedia*, opera di A. Norov. Al 1827 risale una prima prova di traduzione in terzine dantesche dei tre canti iniziali dell'*Inferno* data dallo stesso Katenin, il cui sforzo fu apprezzato con entusiasmo dai suoi colleghi di penna. La prima traduzione integrale della prima cantica fu eseguita in prosa dalla Kologrivova (con lo pseudonimo F. Fan-Dim) nel 1842. Il professor Ševyrev recensì la traduzione con una stroncatura: egli dubitava che la traduttrice avesse letto il testo dantesco in originale. E aveva ragione, perché in realtà si era avvalsa di una traduzione francese.

Man mano che s'allargava in Russia lo studio della lingua italiana e l'interesse per la letteratura italiana andava crescendo, le traduzioni della *Commedia* dantesca si facevano più numerose. La prima traduzione integrale, eseguita in terzine sull'originale italiano, appartiene a D. Min; nonostante il colorito spesso arcaizzante, l'opera, portata a termine negli anni Settanta dell'Ottocento, ebbe un successo durevole tra gli intellettuali. Seguirono altre traduzioni, fra le quali fu particolarmente apprezzata quella a opera di N. Golovanov e altri. Secondo le stime dello studioso sovietico V.T. Dančenko, Dante Alighieri è andato sempre più affermandosi in Russia: in duecentodieci anni, dal 1762 al 1972, sono state eseguite duemilacinquecento traduzioni di Dante in russo con più di settanta traduttori coinvolti [5]. Nonostante il favore di questa o quella versione, una sola traduzione russa della *Commedia* (1939—1945), e solo questa, rimane fino ad ora insuperabile perché, lo dico con cognizione di causa, è congeniale al testo dantesco nel rendere con mirabile arte linguistica *l'affascinante "arrendevolezza"* della lingua della *Commedia*; io alludo alla traduzione di Michail Lozinskij, poeta e massimo maestro-traduttore russo del Novecento. Nessuna prova ulteriore, come ad esempio, l'esperimento del professore universitario

A. Il'ušin (seconda metà del secolo scorso) di dare, in versi sillabici, una traduzione equilineare della *Commedia*, riuscì a superare il largo respiro poetico e l'intrinseca bellezza artistica della traduzione di Lozinskij; l'oggettività linguistica dell'opera dantesca, densa di risonanze storiche e psicologiche, non poteva esser resa con una coerenza e un'essenzialità maggiori di questa.

Tornando al primo terzo dell'Ottocento, devo dire che molti ricercatori stimavano che sia stato proprio il nostro grande poeta nazionale Alexandre Puškin ad introdurre realmente Dante in Russia. Le riflessioni su Dante e sulla sua opera, pervenuteci nella prosa puškiniana, sono echi di una conversazione da genio a genio. Puškin percepiva il disegno della *Commedia* nell'integrità dello svolgimento dinamico dell'intrinseca virtù immaginativa, dicendo che *l'unità architettonica* dell'Inferno *dantesco è, da sé sola, frutto di alto genio. Il supremo coraggio è il coraggio dell'immaginazione, della creazione, nel quale un vasto progetto è abbracciato dal pensiero artistico; tale è il coraggio di Shakespeare, di Dante, di Milton, di Goethe nel Faust*. È stato già notato che la lettura di Dante allontanò poco a poco il nostro poeta dalla poesia francese del XVIII secolo. *Milton e Dante non scrivevano per un benevolo sorriso del bel sesso*, riteneva Puškin.

Ottimo disegnatore, Puškin abbozzò una volta su un foglio manoscritto la propria caricatura, di profilo, con in testa una corona d'alloro come si usava in quei tempi per rappresentare l'immagine di Dante, e si firmò in italiano *il gran Padre* (cosí Puškin chiamava Dante, riprendendo un verso del sonetto dell'Alfieri: *O grande Padre Alighieri se dal ciel miri…*). Al pari di Byron, Puškin chiama il sommo poeta italiano *severo*.

La *Commedia*, Puškin la leggeva in originale, e fu, devo dirlo, un lettore particolarmente acuto. Farò un piccolo esempio. Molti letterati, fra cui lo stesso Puškin, nella loro produzione poetica e nella corrispondenza privata citavano celebri passi danteschi, ma solo Puškin percepì le peculiarità poetico-sintattiche del poema, in particolare il caratteristico uso dantesco dei pronomi relativi:

la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,
fu stabilita per lo loco santo
u' siede il successor del maggior Piero (Inf. II 22—24)[3].

Questo uso si rivela come elemento del cosiddetto «linguaggio segreto», adoperato dai futuri decabristi: *Alla salute dei quali e della quale | beviamo fino in fondo… | Invece questi quei tali fanno birichinate a Napoli, | quella tale appena vi ridesterà* (1821)[4], alludendo alla libertà politica. Il volumetto della *Divina Commedia* accompagna Puškin nel suo viaggio del 1829 attraverso il Caucaso. Ne cogliamo un'eco dalle righe di un frammento dello stesso periodo: *Suonano l'alba… : Dalle mie mani / scivola un decrepito Dante… / Un verso incominciato / Si placò non finito a fior di labbra*[5].

A parte gli appunti in prosa che si richiamavano ai motivi più profondi della poesia dantesca, Puškin conversava con Dante nella sua stessa produzione poetica. Dallo studio dell'opera del nostro poeta ogni tanto emergono tracce dell'influenza di Dante. Penso al bellissimo scritto di Eridano Bazzarelli sulla poesia il *Cavaliere povero* del 1829 [6]. Però io mi soffermerò solo su due poesie, in terzine dantesche. La prima è un frammento del 1830 che ha come incipit *Al principio della vita ricordo la scuola*[6]. La congiuntura discorsiva del tessuto poetico di quella lirica è assolutamente dantesca; non si può evitare la sensazione che l'inizio di questa poesia ricalchi l'incipit dantesco della *Commedia* (l'*inizio* del cammino / il *principio* della vita) e l'accenno alla *scuola* nel XXXIII canto del *Purgatorio*. Dice il nostro poeta:

Al principio della vita ricordo la scuola;
Lì noi, fanciulli spensierati, eravamo molti,
Disparata e turbolenta famiglia.

Subito dopo appare l'immagine di una donna *Umile, poveramente vestita, / Ma d'aspetto solenne* che *esercitava rigorosa sorveglianza* sulla scuola, sulla *disparata e turbolenta famiglia di fanciulli spensierati*:

Ricordo il velo della sua fronte
E gli occhi luminosi come cieli.
Ma io poco ponevo mente ai suoi discorsi.

Mi turbava la severa bellezza
Della sua fronte, delle labbra e degli sguardi tranquilli,
E i suoi detti pieni di santità.

La maggior parte dei dantisti russi (fra quali M. Rosanov [7] di cui cito l'analisi) ritiene, e non a caso (visto che tutti gli istruttori del liceo puškiniano erano uomini), che attraverso l'immagine di quella donna-istruttrice traspariscano tratti del suo prototipo

[3] Все тексты Данте приводятся по изданию: *Dante*. Commedia: in III voll. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori: I Meridiani *paperback*, 2015.

[4] Перевод мой. — *А.Л.*

[5] Перевод мой. — *А.Л.*

[6] Здесь и дальше это стихотворение Пушкина приводится в переводе Т. Ландольфи по изданию: *Aleksandr Puškin*. Poemi e liriche. Versioni, introduzione e note di Tommaso Landolfi. Torino: Einaudi, "NUE", 1982. P. 443–444.

poetico: di Beatrice, come appare dapprima nella *Vita Nuova*, al di sopra del mondo e delle passioni, e poi nella *Commedia*, come simbolo della suprema saggezza. L'immagine puškiniana ricorda l'apparizione di Beatrice nel XXX canto del *Purgatorio*:

vidi la donna che pria m'appario
velata sotto l'angelica festa,
drizzar li occhi ver' me di qua dal rio.
Tutto che 'l vel che le scendea di testa,
cerchiato de le fronde di Minerva,
non la lasciasse parer manifesta,
regalmente ne l'atto ancor proterva
continüò come colui che dice
e 'l più caldo parlar dietro reserva <...> (Purg. XXX 64—72).

Continua Puškin: *Fuggendo i suoi consigli e rimbrotti, | Io tra me interpretavo a rovescio | Il chiaro senso dei veraci discorsi*; leggiamo nel *Purgatorio* di Dante:

Così la madre al figlio par superba,
com'ella parve a me; perché d'amaro
sente il sapor de la pietade acerba (Purg. XXX 79—81).

Se lo sgomento e la paura di essersi ritrovato *per una selva oscura* simboleggiano per il personaggio dantesco l'inizio della sua conversione, il personaggio puškiniano *spesso di soppiatto* di propria volontà se ne andava *nello splendido buio d'un giardino straniero*, dove gli era dolce *fantasticare*. Amava *gli idoli, bianchi nell'ombra degli alberi / E sui loro volti il suggello di immoti pensieri*. Invece tutto ciò che circondava il giovane personaggio, *i marmorei compassi e le lire, / Le spade e i rotoli tra le marmoree mani, / Gli allori sulle teste, le porpore sulle spalle / Tutto induceva non so che dolce terrore / Nel mio cuore; e lacrime d'ispirazione, / Alla loro vista, mi spuntavano negli occhi.*

È da notare il carattere profondamente simbolico della retrospettiva dell'*Io* del personaggio puškiniano, immerso negli anni della sua giovinezza in cui *due meravigliose creazioni — le effigi di due demoni* l'*attraevano colla loro magica bellezza*:

Uno (l'idolo di Delfo), giovane volto —
Era irato, pieno di spaventosa alterigia,
E spirava tutto forza ultraterrena.

L'altro di femminili fattezze, voluttuoso,
Dubbioso e fallace ideale —
Magico demone — fallace, ma incantevole.
E leggiamo nel Purgatorio:

e volse i passi suoi per via non vera,
imagini di ben seguendo false,
che nulla promession rendono intera (Purg. XXX 130—132).

La metafora dantesca delle *imagini false del bene* viene ripensata dal nostro poeta nel senso dell'ingannevole bellezza (*via non vera*), della falsità dell'idolatrica ispirazione poetica:
...Malinconia e indolenza
Mi legavano — invano ero giovane, conclude il poeta,
...Ancora gli idoli del giardino
mi gettavano la loro ombra sull'anima.

La suprema saggezza del poeta, la sua predestinazione, *la verace via,* è esposta nel suo *Il Profeta*, del 1826, in cui la voce di Dio invoca:

empiti ormai dei Miei Dettami
e, in terre e mari dando volta,
Brucia col Verbo i cuori umani [8].

Devo dire che Puškin, lettore attento e penetrante della *Commedia*, smentì il suo carattere mistico-religioso, intuendo per primo che Dante era un grande mistificatore. Negli anni Trenta dell'Ottocento il nostro poeta si opponeva già, serviamoci delle parole di Mandel'stam, alla diffusione pomposa di *un culto ignorante della mistica dantesca, privo, come il concetto stesso di mistica, di qualsiasi contenuto concreto* [9, p. 63].

Con l'ironia a lui particolare, Puškin scrive un altro breve frammento (1832) in cui, scherzo del suo genio, dà l'imitazione contenutistica, stilistica e prosodica del diciassettesimo canto dell'*Inferno*, dedicato agli usurai; così il Dante puškiniano dice:

I
Proseguimmo, e da paura fui preso.
Un diavoletto sugli zoccoli si era messo
girando un usuriere al fuoco infernale.
Nel truogolo fumante 'l caldo grasso gocciolava,
schiantavasi al fuoco l'usuriere fritto.
Diss'io "Spiegami, cos'è ch'occulta questa punizione?"
Virgilio rispose "Figliol mio, codesta punizione è di gran senso.
La sola concussione egli ebbe d'obiettivo,
de' suoi debitor succhiava 'l grasso il malvagio vecchio,
senza pietà girava lor al mondo vostro".
E quivi 'l peccatore fritto mise un lungo strillo
"Che ora affogass'io nel Lete freddo,
ch'una pioggia invernale rinfrescasse la pelle mia!

Per cento 'l cento incredibilmente ripagare debbo".
Esplose egli rumorosamente, e io abbassai lo sguardo.
E percepii (sorpresa grande!) l'odor malo
ch'emette un ovo barlaccio quando cade
o quando per la peste si fa la zolfatura.
Turandomi il naso io voltai le spalle…
II
Allora vidi uno sciame nero di demoni
che da lontan é simil a 'na caterva di formiche,
e i diavoli si divertivano d'un maledetto giuoco.
Toccava col su' apice la volta infernale
un monte vitreo (da Ararat) a picco
e si stendeva sull'oscura valle.
I diavoli infuocando una pall' di ghisa
mandaronla in giú coll' loro unghie puzzolenti.
Saltò la palla ed il monte liscio
si screpolò a stelle aspre e sonanti.
Allor 'l groviglio impaziente di demoni
a prender preda si lanciarono parlando male
e afferaron sotto braccia una moglie co' sorella sua,
le denudarono e giú le spinsero gridando.
E tutt'e du' ci si precipitarono sedute...
Capii la disperazione d'esse dalle urla disumane,
il vetro le tagliò i loro corpi penetrando.
E i diavoli saltavato avendo una grande gioia.
Guardavo da lontan turbato di vergogna[7].

A chi è straniero risulta difficile penetrare l'ultimo segreto di un verso in una lingua che non è la sua [9, p. 81]. Nel ricostruire lo stile dantesco, Puškin seppe a tal punto cogliere alcuni tratti caratteristici del testo originale che quello rinasceva in parole straniere come se suonasse nella sua lingua madre. Era il proteismo di cui parlava con ammirazione Dostoevskij, il proteismo che permetteva al poeta russo di trarre mirabili suggestioni di spirito e di forma da autori di altre lingue.

Puškin ha deviato l'ispirazione dantesca della poesia russa a lui successiva dalle vie del misticismo, avviandola verso la consapevolezza e l'affermazione del fatto di esser poeta. Così il celebre poeta russo del *secolo d'argento* (l'epoca della grandiosa fioritura della poesia russa nei primi decenni del Novecento) Alexandre Blok (1880—1921), similmente all'introspezione poetica puškiniana, sente che *l'anima di ogni artista è piena di demoni; tanto più sono orribili quanto più sono ammalianti e belli. Mi sentivo smarrito per una selva del mio proprio passato*, scrive il poeta, *fino al momento in cui mi ricordai il procedimento artistico scelto da Dante nello scrivere la Vita Nuova*. Essere al di sopra del mondo e delle passioni, nell'atmosfera infernale del vampirismo dei nostri tempi che costringe il poeta alla tragica solitudine, è il tema dominante che Blok, imitando la metrica dantesca, provò a esprimere nel *Canto dell'Inferno* (1908): *Io sol uno.., la verace via abbandonai…* dice. Nel suo *Canto* il nostro poeta cercava di rendere la situazione esistenziale del poeta, propria anche di Dante. Aprendo la sua poesia con il primo verso del secondo canto dantesco: *Lo giorno se n'andava* su quelle sfere della terra | dove cercavo vie e giorni più brevi, | lì dove *l'aere è bruno*, Blok avvicina il suo essere poeta al destino del poeta fiorentino. Ponendo l'accento, ripeto, sulla loro tragica solitudine tra gli altri esseri, Blok porta questa sua sensazione a una sintesi valida nei secoli: così anche dopo la morte Dante rimane per il nostro poeta solo tra tutti nell'*assonnata eternità*: *Sol nelle notti, china sulle valle, | enumerando i secoli futuri, | l'ombra di Dante dal profilo d'aquila | per me cantando vien la Vita Nova*, dice Blok nella sua poesia, intitolata *Ravenna*.

I vari periodi della cultura russa concepivano e interpretavano diversamente il sommo poeta italiano e il suo divino poema: il Settecento, aspirando soprattutto a propagare fra gli strati intellettuali russi le realizzazioni spirituali della cultura europea, fra cui la *Commedia*, allargava gli orizzonti della vita letteraria in Russia; l'Ottocento introduceva largamente le figure poetiche del testo dantesco nella prassi degli scrittori russi; il Novecento invece rese Dante partecipe dei destini per lo più tragici della patria, leggendo nei versi della *Commedia* e nelle peripezie della vita di Dante il destino comune di tutti i poeti.

Anche questo tema era nato nella cerchia poetica puškiniana. Prigioniero della fortezza di Dinaburgo, per aver partecipato all'insurrezione contro il potere zarista del 1825, il letterato Villghelm Kjuchel'beker, compagno di studi di Puškin, meditava nel carcere un suo poema *Davide*, ispirato in parte da Dante: *e più e men che re era in quel caso* (Purg. X 66). Così il poema è stato connesso al nome dell'esule fiorentino: *Non dalla mirabile forza del talento / dalla sfortuna sono pari a te*, scrive il poeta russo[8]. Le terzine dantesche trovano parecchi echi nel poema di Kjuchel'beker, fra cui il passo dell'*Inferno* XXI 55—57:

Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli
fannno attuffare in mezzo la caldaia
la carne con li uncin, perché non galli.

Un Dante ripensato nelle sue tragiche vicende biografiche

[7] Первый перевод этого стихотворения Пушкина; выполнен Дмитрием Лободановым.

[8] Перевод мой. — *А.Л.*

come nostro contemporaneo appare nella poesia russa del XX secolo nella produzione della grande poetessa nazionale di alto stile classico Anna Achmatova (1889—1966). Gli inizî della sua carriera poetica negli anni '10–'20 le valsero una clamorosa fama, poi l'epoca staliniana le impose il silenzio; bandita di fatto dalle pubblicazioni la scrittrice conosce la crudeltà dell'ingratitudine, dell'indifferenza, e vive la solitudine con angoscia. Nel 1936 l'Achmatova scrive una poesia intitolata *Dante* che rispecchia l'affinità dei destini dei due poeti:

Neppure dopo morto ritornò
nella sua vecchia Firenze.
Partendo non si volse indietro,
ed io a lui canto questo canto.
Fiaccole, notte, ultimo abbraccio,
oltre la soglia, selvaggio il grido del destino.
Le scagliò dall'inferno il suo anatema,
non la poté scordare in paradiso.
Ma scalzo, in panni da penitente
e cero acceso, non passò mai
per la sua Firenze agognata,
perfida, vile, attesa cosí a lungo…[9]

Leggo Dante da tutta la vita, confessò l'Achmatova in un colloquio del 1939 con un critico letterario molto vicino al poeta [10]. Puškin, la Bibbia, Dante e Shakespeare, le sue letture preferite, erano i suoi interlocutori costanti. *Gli altri libri, dopo poco tempo che li aveva, sparivano*, riporta il famoso scrittore russo Kornej Čukovskij [11].

Achmatova condivideva la sua passione per la lettura di Dante con un altro grande poeta, molto sensibile alla parola, Osip Mandel'štam; ambedue imparavano le terzine dantesche in italiano e le citavano a memoria a grandi pezzi. Nel 1933, durante una sua visita a Leningrado, Achmatova lesse a Mandel'štam qualche riga dal XXX canto del *Purgatorio*, l'apparizione di Beatrice. *Osip si mise a piangere*, riporta l'Achmatova. *Io ebbi paura*: "*Cosa succede*?" — "*Nulla. Solo queste parole, lette dalla Sua voce*" (Achmatova possedeva una voce espressiva di sonorità molto bassa, quasi un contralto).

L'Achmatova sentiva molto sua l'ispirazione poetica dantesca, protestando nella poesia del 1924 *La Musa* l'unità della loro fonte:

Quando la notte attendo il suo arrivo,
la vita sembra sia appesa a un filo.
Che cosa sono onori, libertà, giovinezza

[9] Привожу по изданию: *Anna Achmatova*. La corsa del tempo. Liriche e poemi / a cura di Michele Colucci. Torino: Einaudi, 1992. P. 131.

di fronte all'ospite dolce
col flauto nella mano? Ed ecco è entrata.
Levato il velo, mi guarda attentamente.
Le chiedo: «Dettasti a Dante tu
le pagine dell'Inferno?» Risponde: «Io» [12, p. 117].

Le ultime quattro righe di questa poesia incarnando l'immagine del poeta che scrive fedelmente sotto dettatura della musa ispiratrice, vengono chiaramente associate dalla Achmatova con il celebre passo del *Purgatorio* dantesco, dove Dante, definendo il suo *stil novo*, la vera *novità* delle sue rime (*fore / trasse le nove rime*, Purg. XXIV 49—50), nel dialogo con Bonagiunta, poeta lucchese della generazione precedente, dice:

…I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando (Purg. XXIV, 52—54).

«…La Musa, *l'ospite dolce col flauto nella mano*, unisce tutti i poeti, toccandoli nell'intimità del cuore e facendoli propri sacerdoti» [13, p. 6]. Allo stesso modo, come trasmissione della divina volontà musaica interpretava il lavoro di Dante Mandel'štam: *Il segreto della capienza di Dante sta nel fatto che egli, di suo, non mette una parola che sia una <…>. Egli scrive sotto dettatura; è uno che trascrive, che traduce* [9, p. 109].

Dante incrociava non solo le pagine della lirica achmatoviana, caratterizzata da profonda introspezione psicologica, ma appariva pure nei suoi epigrammi di respiro ironico, per esempio in uno del 1958 in cui l'Achmatova, appropriandosi di tutta la varietà dei destini femminili, si lamenta della duplicità del fatto di essere poeta:

Poteva Beatrice creare come Dante,
o Laura cantare il fuoco dell'amore?
Io ho insegnato alle donne a parlare…
mio Dio, ma come obbligarle a tacere? [12, p. 257]

Il Dante achmatoviano, riassumeva il critico letterario R. Chlodovskij, *si è rivelato, magari, il più autentico Dante della poesia del XX secolo, perché come l'autore dell'immortale Commedia, il suo Dante veniva a contatto non solo con le belle lettere, ma soprattutto con il Creatore, con la Patria, con il popolo* [14, p. 145]. Parlando davanti ad un grande uditorio, riunitosi nel 1965 al teatro Bolchoï per festeggiare il settecentesimo anniversario della nascita di Dante, l'Achmatova confessò: *Sono felice di attestare in questo giorno solenne che tutta la mia vita cosciente è trascorsa nello splendore di quel*

grande nome <...> Tutte le mie nozioni sull'arte sono raccolte nelle liriche, consacrate dallo stesso grande nome [14, p. 147].

Una volta Achmatova consigliò ad un critico teatrale di sua conoscenza, V. Vilenkin, di leggere senz'altro, prima ancora dell'apparizione dell'edizione integrale, gli appunti di Mandel'štam su Dante. *Lo si può conoscere solo tutto insieme, senza semplificazioni*, diceva l'Achmatova [14, p. 139].

La *Conversazione su Dante* di Osip Mandel'štam (1891—1938) non è una pagina di critica letteraria, ma un commovente omaggio di un poeta all'altro, un dialogo da poeta a poeta, un grido acerbo che si fa sentire sin dall'epigrafe: *Così gridai colla faccia levata* (Inf. XVI 76), l'epigrafe che ci rende visibile la maniera dello stesso Mandel'štam di discutere o di leggere versi, più volte attestata dai suoi contemporanei.

Se le sale dell'Ermitage all'improvviso dessero fuori di matto, scrive Mandel'štam, *se i quadri di tutte le scuole e di tutti i grandi pittori all'improvviso si staccassero dai chiodi, penetrassero l'uno nell'altro, si mischiassero fra loro e riempissero di urla futuriste e di una furiosa eccitazione cromatica l'aria che odora di chiuso, ne deriverebbe qualcosa di simile alla Commedia dantesca* [9, p. 118].

Il tema dominante della *Conversazione* è il discorso poetico come *processo incrociato* che il nostro poeta collega con l'armonia musicale come asse del tempo storico. *Congiungendo l'incongiungibile Dante ha modificato la struttura del tempo storico, ed è successo, forse, anche il contrario: egli è stato costretto a gettarsi sulla glossolalia dei fatti, sul sincronismo di avvenimenti, nomi e tradizioni lacerati dai secoli, proprio perché sentiva i sovratoni, le armoniche del tempo*, scrive Mandel'štam [9, p. 115]. *Sono indizi dell'immobilità del tempo storico, non solo gli sferici corpi indagati dagli astronomi, ma tutte le cose e le figure...* [9, p. 116]. E anche la metafora dantesca viene collegata da Mandel'štam con la nozione del tempo: *A una domanda diretta... su cosa sia la metafora dantesca, risponderei che non lo so, perché della metafora è possibile dare solo una definizione metaforica... A me sembra però che in Dante la metafora designi l'immobilità del tempo storico* [9, p. 116].

Le idee esposte da Mandel'štam nella *Conversazione su Dante* si avverarono affini agli echi e risonanze che la *Commedia* suscitò presso i filosofi russi. Così Mandel'štam, partendo dall'analisi della congiuntura discorsiva del testo dantesco, scopre in Dante le basi filosofiche delle teorie moderne sull'interazione nello spazio del suono e della luce. *È magnifica, in Dante*, scrive Mandel'štam, *la "riflessologia del discorso" — questa scienza ancor tutta da inventare, che ha per oggetto l'azione psicofisiologica spontanea della parola sugli interlocutori, sulle persone che stanno intorno ed anche su colui che parla, come pure sui mezzi che egli usa per trasmettere lo slancio di cui investe l'atto di parlare, e cioè per far conoscere con un segnale luminoso il repentino desiderio di esprimersi. Qui Dante si avvicina più che mai alla teoria ondulatoria del suono e della luce, stabilisce la loro affinità* [9, p. 106—107]. Qui il poeta fa eco ad un grande pensatore della prima metà del secolo scorso, il teologo Pavel Florenskij, che considerava il poeta fiorentino il predecessore delle opinioni contemporanee sulla natura dello spazio e della luce.

Citerò il nome di un altro poeta russo il quale nella sua lirica intitolata *Al sepolcro di Dante*, fece parlare Dante stesso con grande forza di immedesimazione. Nicolaï Zabolozkij (1903—1958) visitò l'Italia nel 1957 insieme a un gruppo di poeti sovietici invitati da scrittori italiani, fra i quali C. Levi, D. Ungaretti, A.M. Ripellino, V. Strada ed altri, a scambiare opinioni e a conoscere meglio le esperienze letterario-artistiche e le vie di sviluppo di queste due grandi letterature europee. Nel corso del loro viaggio italiano gli scrittori sovietici non poterono far a meno di visitare Ravenna per deporre una corona al sepolcro del sommo poeta italiano. La cerimonia diede molte emozioni al nostro poeta.

Ripensando all'epitaffio latino inciso sul marmo tombale, Zabolozkij l'ha associata alla sua *via crucis* nel tempo delle repressioni del dopoguerra di cui era stato vittima. Dante, immagina il nostro, espulso dalla terra natale, restando sempre fedele alla sua amata patria e non trovando pace nemmeno a Ravenna, ci pone una domanda straziante sul destino dei poeti tormentati in vita e venerati dopo la loro fine: *Perché dunque, tristezza mia, Toscana,* | *baci la mia bocca derelitta?*

Questo breve pezzo, presentato come discorso diretto di Dante, in forma di immaginario monologo, riveste un'importanza extratemporale: questa lirica riempie il poeta di disperazione intensa, causata dalla spietatezza dello scorrere della storia sia nell'epoca di Dante, sia nella nostra: *Campanaro, suona le campane*! | [Non dimenticare che] *Il mondo è avvolto di sanguigna schiuma*!

Per concludere dirò con Mandel'štam che noi *diventiamo totalmente ciechi non appena ci vengono sbattute in faccia le porte del futuro* [9, p. 81]. *È impensabile*, scrive il poeta, *leggere i canti di Dante senza rivolgersi al presente. È per questo che essi sono stati creati. Sono armati per percepire il futuro. Ed esigono un commento in* Futurum [9, p. 80]. *Dante è antimodernista*, aggiunge Mandel'štam. *La sua contemporaneità è inesauribile, incalcolabile e inestinguibile*.

L'ispirazione poetica dantesca nella poesia russa si traduce nel concepire il poeta come *colui che coglie tutto il mondo, tutto ciò che è nei cieli come in terra, con una capacità di comprensione*

unica e irripetibile; e tuttavia il poeta non tiene solo per sé questa esclusiva capacità di comprensione, ma la restituisce a tutti; La terra tutta è stata suo appannaggio, | Ed egli l'ha divisa con tutti, *dice del poeta l'Achmatova* [13, p. 8]. Il mondo restituitoci dal sommo poeta italiano non solo ci riempie di ammirazione; esso suscita risonanze ben più complesse, chiamate ad aiutarci anche a ritrovare una nuova sensibilità di chiaroveggenza.

Список литературы

1. *Алексеев М.П.* Первое знакомство с Данте в России // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы Л., 1970. С. 6—62.
2. *Асоян А.А.* Данте и русская литература. Свердловск, 1989. С. 6—7.
3. *Lobodanov A.* Gli studi di italianistica in Russia (dal XVII al XX secolo) // Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata. Anno XXXI. 2002. № 2. P. 284—291.
4. *Лободанов А.П.* Очерки из истории отечественной итальянистики. М.: БОС, 2013. С. 88—102.
5. *Ejdel'man N., Krelin J.* Russia Italiana. Moskva: Gamma Press, 2012. P. 270.
6. *Bazzarelli E.* Puškin e il "Cavaliere povero" // Alessandro Puškin nel 150° anniversario della morte, Milano 1989.
7. *Розанов М.Н.* Пушкин и Данте // Пушкин и его современники. Вып. XXXVII. С. 11—41.
8. *Aleksandr Puškin.* Poemi e liriche. Versioni, introduzione e note di Tommaso Landolfi. Torino: Einaudi, 1982. P. 400.
9. *Mandel'štam O.* Conversazione su Dante / a cura di Remo Faccani. Genova: il Melangolo, 2015.
10. *Чуковская Л.* Записки об А. Ахматовой: В 2 т. Париж, 1976—1980.
11. *Чуковский К.И.* Анна Ахматова // Собр. соч.: В 6 т. М., 1967. Т. 5. С. 726.
12. *Anna Achmatova.* La corsa del tempo.
13. *Adriano dell'Asta.* "…I versi venivano letti come preghiere" // *Ахматова А.А.* Реквием. Поэма без героя. Переводы из Джакомо Леопарди. М.: ООО «Центр книги Рудомино», 2011.
14. *Хлодовский Р.* Анна Ахматова и Данте // Дантовские чтения. М.: Наука, 1993.

Дантовский кодекс PHILLIPPS 9589 Диагностика и оцифровка
(2-я часть)

Сальваторе Лоруссо, Андреа Натали, Киара Маттеуччи, Раффаэле Савиньи

Отдел историй и методов сохранения культурного наследия, Alma Mater Studiorum Университет Болоньи (Равенна)

Аннотация. *Данная статья рассматривает изучение Кодекса, древней рукописи Данте, написанной на пергаменте и украшенной миниатюрами. Эта рукопись находится на сохранении в Равенне, в Центре Данте, принадлежащем монахам францисканцам. Эта рукопись известна международному сообществу под кодом Phillips 9589 и знаменита не только потому, что представляет собой единственный палимпсест Данте, но и потому что в части scriptio superior содержит одну из самых древних традиций написания Комедии Данте, названной tradizione a, или «древняя вульгата». Исследование, проведенное в несколько этапов, было направлено на углубленное изучение технико-диагностических апектов.*

В частности:

— оценка степени сохранности;

— оценка материалов;

— улучшение удобочитаемости рукописи Данте и чтения палимпсеста;

— оценка места сохранения рукописи;

— введение текста рукописи в компьютер с целью его использования в Интернете. Для проведения этих исследований были применены щадящие диагностичесие методы обработки документов:

— цифровая фотография;

— видеомикроскоп, анализирующий изображение;

— спектрофотометрическая колориметрия;

— флуоресценция лучей X (XRF);

— мультиспектральная система получения изображений (MuSIS Multispectral Imaging System);

— приборы для исследования окружающей среды (термогигрометр, люксметр, измеритель пыли PTS и PM 10).

Salvatore Lorusso, Andrea Natali,
Chiara Matteucci, Raffaele Savigni
Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali,
Alma Mater Studiorum Università di Bologna (sede di Ravenna)

Diagnosis and digitization of Dantesque code "PHILLIPPS 9589" (*Part 2*)

Abstract. *This work concerns the study of Dante's Code, illuminated on parchment, which is preserved at the Library of "Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali" in Ravenna.*

This Code is well-known by the international scientific Community as Phillipps 9589 and its notoriety is not only due to the fact that it's the only Dante's Palimpsest, but also because it preserves, at the scripto superior, one of the older witness of that branch of handwritten tradition of Dante's Commedia named "Tradition", the so-called "old Vulgate".

The research, worked out for several stages, had aimed to examine the technical-diagnostic

aspects, in particular the general purposes had been:

– evaluation about the state of preservation;

– materials characterization;

– improvement of the legibility of Dante's text and Palimpsest reading;

– evaluation about the preservative environment;

– code digitization suitable for a intranet and internet use.

In this connection, the following non destructive diagnostic techniques bad been employed, also related to a documentary aim:

– image analysis videomicroscope;

– spectrophotometric colorimetry;

– X-ray fluorescence (XRF);

– Multispectral Imaging System (MuSIS);

– environmental monitoring Instruments (thermohygrometer, illuminometer, aerosol spectrometer PTS e PM10).

1. Introduction

The object of this case of study is the research carried out by the Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali Alma Mater Studiorum Università di Bologna (sede di Ravenna), according to the terms of collaboration with the Dantesque Centre of the "Frati Minori Conventuali" in Ravenna[1], on the Dantesque Code catalogued at the Centre Library as Manoscritto n. 2.

The manuscript is known to the international scientific community with the acronym Phillipps 9589 and its importance lies in being the unique Dantesque palimpsest code and in conserving, in the scriptio superior, one of the oldest witnesses in Dante's Commedia manuscript tradition, named a tradition, the socalled "old vulgata" (fig. 1).

The research, developed in several stages, with the contributions of experts with different skills in the historical-philological and technical fields, intended to take into consideration some peculiar aspects as:

- valuation of the state of conservation;
- characterization of materials;
- valuation of the conservation environment;
- improvement of the Dantesque text legibility;
- the palimpsest reading and dating;
- code digitization in order to make it available on the intranet and the Internet.

In particular this writing means to refer to the employment of non destructive testing techniques to find out when the code was compiled.

As it is well known, no Dante's autograph survived and so it does not exist an original manuscript of the Commedia. In return Dante's masterpiece was widely distributed: a few years after his death, copies of the Commedia spread through Italy. Nearly 800 manuscripts have come to us. Such a circulation was made possible by a production of codes drafted by many copyists, some of them were famous, such as Giovanni Boccaccio, others were simple labourers in workshops producing manuscripts in the XIV and the XV century. This, while expediting the knowledge of Dante's work, yet it led inevitably to a rapid corruption of the text, preventing to go

[1] The research has been carried out with the collaboration of Friar Maurizio Bazzoni Director of the Dantesque Centre of the "Frati Minori Conventuali". From a scientific point of view his contribution played a decisive role and his availability is particularly valuable since deriving from a Christian and human vision.

back to the original version. Doing a palaeographic investigation to get to a text as close as possible, in chronological terms, to the Dantesque original, involves an increase in the historic-philological, as well as economic, as far as it concerns here, value of the manuscript.

Figure 1. Code Dante Phillipps 9589

In this case, the difficulties in carrying out a palaeographic inspection were determined by the bad state of conservation, in some parts, of the Dantesque text and by the non legibility, under normal conditions, of the palimpsest.

Before describing the testing relating to the use of diagnostic techniques to improve the text legibility and allow the reading and the dating of the palimpsest, we report first, briefly, the results of the investigations carried out on the code, referring to other texts for what it concerns the following diagnostic instruments features and use [1-4].

2. Historic anamnesis

The only reliable historical data about the manuscript are available from the XVIII century, when the Comedy's copy was purchased by Fredrick North, fifth Earl of Guilford (London 1766—Corfu 1827).

← Figure 2. Exlibrary with the heraldic emblem of the family Guilford

Figure 3. Particular of the binding's spine where is present the number 9589 ↓

At the Earl's death, in 1827, his collection was auctioned and the code was sold by the lot (currently still visible on exlibrary) 7/19/G (seventh batch, composed of nineteen manuscripts) in 1830, and it became part of Sir Thomas Phillipps's library (fig. 3).

Figure 4. Hell, c.1 r., emblem ascribed to the family Bellincioni Aldobrandini

After T. Phillipps's death, occurred in 1938, the code was sold more than once until it was bought in 1950 by a collector from Milan and it eventually came to the Dantesque Centre in 1983.

In the research done by Father G. Zanotti (father G. ZANOTTI, La biblioteca del «Centro Dantesco» in Ravenna. Dai manoscritti alle edizioni del Settecento, Ravenna, Longo Editore, p. 44), it is assumed, in lack of reliable sources, that the code was made in Tuscany in the second half of the XIV century, and that the client was the Aldobrandini Bellincioni family, whose emblem is shown in the miniature on the verso of the first carta (fig. 4). The study points out that the obvious influences of the Renaissance graphics, found mainly in the putti, cast doubts on dating this emblem before the XV century.

Figure 5. Code Dante Phillipps 9589, pages of Hell

Figure 6. Code Dante Phillipps 9589, pages of Paradise

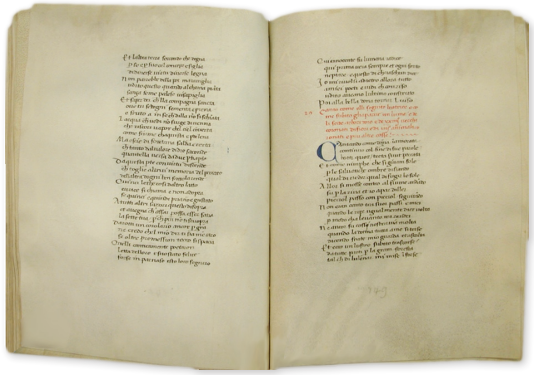

Figure 7. Code Dante Phillipps 9589, pages of Purgatory Purgatory Cantica

3. Evaluation of the state of conservation

The visual investigation on the manuscript underlined the dissimilarities among the Inferno (fig. 5) and the Paradise (fig. 6) Canticae and the Purgatory (fig. 7) Cantica, both in a palaeographic point of view (different handwriting) and in terms of writing support, since the parchment used for the Purgatory does not show scriptio inferior and is much whiter and more intact than the other two Canticae.

There are, on the other hand, analogies among filigreed initial letters in the three Canticae (fig. 8) which are very similar; as well as the simple letters, in alternate red and blue inks, seem to be by the same workmanship in the whole work [5-19].

Figure 8. Filigreed initial letters in the Hell Cantica (a) and in the (b) Purgatory Cantica

4. Analytic-diagnostic investigations

The use of image-analysis video microscope allowed, thanks to the possibility to greatly enlarge the details, to acquire information about the artefact, not only concerning its state of conservation, but also its historical and technical aspects.

The employment, then, of the image-analysis software has been remarkably helpful to detect some important details related to degradation phenomena and, by making appropriate measures, it is a non destructive, non intrusive, applicable in situ method to keep under a steady surveillance the manuscript's state of conservation.

The multispectral investigation technique was – as we will discuss in detail later on – strongly supportive to the reading and the interpretation of the scriptio inferior.

The fluorescence spectroscopy of X-ray allowed the identification of chemical elements whose presence, interpreted through the information gathered from historical and artistic sources, led to the individuation of pigments, inks, gilt types, as well as the chemical characterization of parchment.

Colorimetric investigations allowed to distinguish chromatic changes due to degradation phenomena, as well as to quantify the differences in colour on the various Canticae's supports, creating documentation to be considered as reference for the evaluation of changes over time.

As to the microbiological analysis results, they showed that the biological development, very low and in some cases absent, is not cause of the parchment's damage at the moment. Nevertheless tests on microorganisms will have to be repeated in the future in order to monitor any possible biological development over time [20-27].

5. Environmental monitoring

As part of the study system/artefact environment, in order to evaluate whether the thermo-hygrometric conditions conform to the regulations regarding the conservation of graphic documents, hygrometric campaigns with reference to trends over time (yearly campaign) and daily ranges.

The results in the temperature and relative humidity monitoring have shown: stable values and dependent on the season in deposit (in the safe), notable thermohygrometric ranges in case of use by scholars (fig. 9).

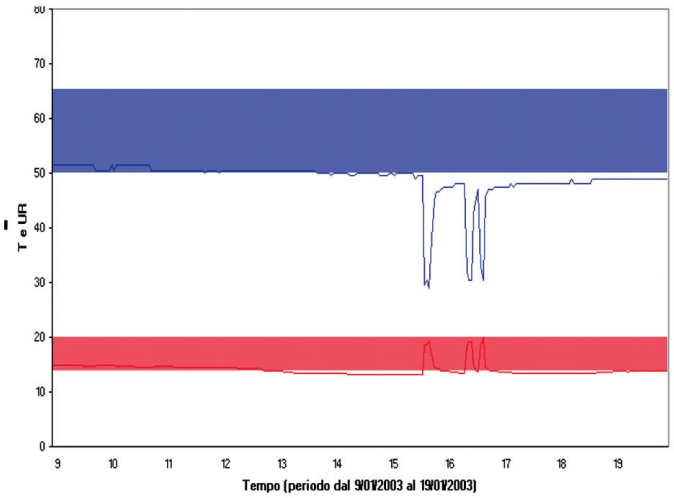

Figure 9. Temperature and relative humidity trends, compared with the respective well being bands for graphics documents

It's been highlighted, therefore, the need to find a place for the artefact that could enhance and make accessible the precious code and, at the same time, provide an opti mal microenvironment for its conservation [4, 7, 19-21, 24-25].

On the other hand, among the causes of graphic documents degradation, must be mentioned the everyday reading.

Among the protective and conservative actions the code digitization was planned.

As everybody knows this operation permits the consultation, even remotely, of a copy without any interaction with the original text.

The code digitization was carried out at the Photographic Laboratory in the Department of History and Methods for Preservation of Cultural Heritage.

6. The digitization of the code

The digitization of the codes was carried out at the Photographic Laboratory of the Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali Alma Mater Studiorum Università di Bologna in respect of legislation for the acquisition of digital photographs (Istituto Centrale per il Catalogo and Documentation ICCD-1998).

For the digitization, it was used the scanner planetary KODAC master File with Cradle. The images captured were made with a depth of 48 bit colour.

The scanner has the planetary core functions to produce quickly an image file faithful to the original, perfectly centred and aligned, and has the following characteristics:

– shot from above, prerequisite to manipulate the code to a minimum;

– presence of a cradle that allows, once supported by book, to compensate for the difference between the two parts of volume so as to always put them in line with the recovery plan;

– optical image correction need to eliminate shadows, misalignment and curvature of the page.

The processing was done with specific tools and filters: MATTLAB graphics processing Fotoshop CS3.

At the Centro Interbibliotecario dell'Università di Bologna has developed a search using various parameters for the test, allowing the recovery of the information and view of digital images of pages in corresponding Jpeg format (fig. 10) and DjVu. This last for mat, in particular, allows for further image processing. In fig. 11 shows an example of measurement of an Initial letter.

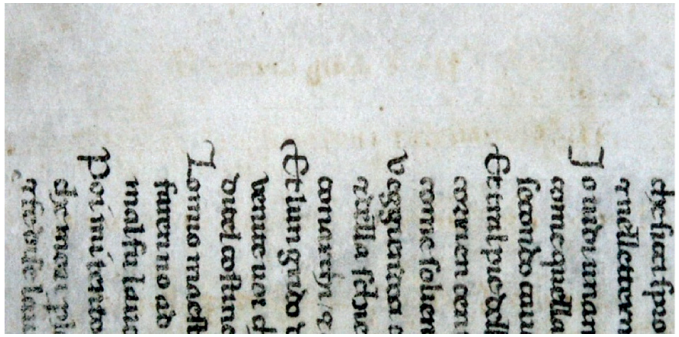

Figure 10. Hell, c. 27 v., see traces of scriptio inferior in the visible image

The parameters of the question are as follows:

- Cantica (Inferno, Purgatory, Paradise);
- Card number;
- Canto:
- Verse:
- Current page;
- Previous page;
- Following page.

7. Use of diagnostic techniques to improve the legibility of the Dantesque text and allow the palimpsest reading and dating

Some shots with the multispectral system were taken during the digitization process in the Diagnostic Lab, in the Department, to acquire images (MuSIS). This system allows the acquisition of images, in the electromagnetic radiation band, ranging from the 320 nm for the ultraviolet (UV) wavelength to the 1000 nm for infrared. The MuSIS allows moreover the visible radiation decomposition in components from violet to red.

The instruments adopted are:

– detection system consisting in a visible and infrared video camera with UV filters;

– connection to a computer;

– software for the image acquisition management.

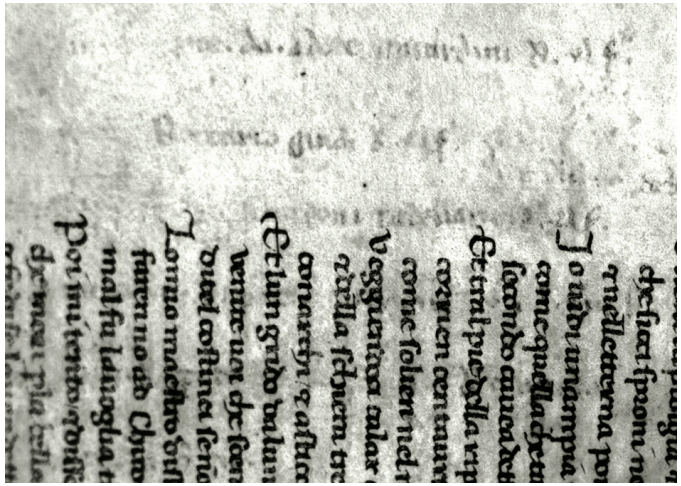

Figure 11. Hell, c.27 v., see scriptio inferior (370 nmUV)

This system allows to select the wavelength range which is used to study the artefact.

As already pointed out, the investigation aimed to allow the palimpsest's (scriptio inferior) legibility – impossible under normal conditions (fig. 10) , to carry out the palaeographic survey and so to make a post quem dating possible for the Dantesque text written upon (scriptio superior). The range that provides the best results in this context is the ultraviolet one (fig. 11).

7.1. Palaeographic inspection

After taking such shootings, it was possible to submit the palimpsest's to a palaeographic inspection. Such an investigation revealed that:

The scriptio superior (the Dantesque text) was written in a Semi Gothic or Prehumanistic handwriting approximately datable around the last two decades of the XIV century, since it shows the same characteristics of some codes by Coluccio Salutati (r and d still have, in several examples, the "gothic" or modern letter form).

The scriptio inferior, largely covered by the Dantesque text upon and rotated by 180 degrees, is a notarial cursive writing datable to the end of the XIII or the beginning of the XIV centu-

ry (approximately between 1280 and 1330). Isolated words (personal names, sums of money or bushels of wheat) lead the text to a list of people required to provide specific payments in kind (bushels of wheat or librae or flasks of wine) or in cash.

8. Considerations

This lecture meant to demonstrate the importance of non destructive diagnostic techniques to find out the code writing period.

The use of multispectral system for acquiring images (MuSIS) allowed to read the palimpsest, making possible to carry out the palaeographic investigation which identified in the scriptio inferior a notaral cursive writing datable between 1280 and 1330. The dating is compatible with the scriptio superior one. The subjects discussed in the palimpsest text, relating to exchanges of goods and trade certified by a notary and therefore without any value after few years, testify the parchment paper reuse after a short period following the drawn up of the deed.

In conclusion, the possibility of conducting a palaeographic survey to get back to a text as close as possible to the Dantesque original in terms of time caused an increase in the manuscript historic and philologic value, and thus also in its economic one.

Bibliography

[1] LORUSSO S., SCHIPPA B. 2001, Metodologie scientifiche per lo studio dei beni culturali. Diagnosi e valutazione tecnico-economica, Bologna, Pitagora Editrice.

[2] LORUSSO S. 2006, Caratterizzazione, tecnologia e conservazione dei manufatti cartacei, Bologna, Pitagora Editrice.

[3] LORUSSO S. 2002, La diagnostica per il controllo del Sistema: Manufatto Ambiente. Alcune applicazioni nel settore dei beni culturali, Bologna, Pitagora Editrice.

[4] LORUSSO S., MATTEUCCI C., NATALI A. 2007, Anamnesi storica, indagini analiti codiagnostiche e monitoraggio ambientale: alcuni casi di studio nel settore dei beni culturali, Bologna, Pitagora Editrice.

[5] CARILE A., NANETTI A., VESPIGNANI G., PARMEGGIANI A., LORUSSO S., PRE- STILEO F., GENTILE M.T., NATALI A. 2003, Aspetti storici e indagini diagnostiche dei codici delle cronache veneziane e ravennati inedite, Atti del 10° Congresso Nazionale sulle Prove non Distruttive Monitoraggio Diagnostica, Ravenna 2-4 April 2003, 54-62.

[6] 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.

[7] LORUSSO S., NATALI A., PRESTILEO F., GENTILE M.T. 2003, Studio del sistema: manufatto-ambiente negli archivi di stato, Atti del 10° Congresso Nazionale sulle Prove non Distruttive Monitoraggio Diagnostica, Ravenna 2-4 April 2003, 146-154.

[8] LANGFORD M. 1991, Fotografia professionale, Ed. Zanichelli.

[9] GABRIELLI F. 1994-2001, Le tecniche fotografiche in archeologia, Corso di fotogra- fia archeologica on line, Dipartimento di Scienze Archeologiche, Pisa.

[10] 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.

[11] GILGENDORF I.N. 1975, Study and restoration of lost ancient inscription on the dry plaster by the method of infrared and ultraviolet photography, ICOM 4th Triennal Meeting, Venice 8/4/75.

[12] PORTER C. 1996, Il riconoscimento dei pigmenti nella miniatura, Atti del Centro di studi per la conservazione della carta (11/4/1996).

[13] AA.VV. 1973, Atti del Congresso Internazionale "Applicazione dei metodi nucleari nel campo delle opere d'arte", Roma-Venezia (24-29/5/1973), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1976.

[14] GIGANTE G.E., DIANA M., MALTESE C., SALVETTI F., SCIUTI S. 1988, Sviluppi nel campo dell'archeometria di sistemi XRF portatili con sorgenti radioisotopiche o con tubi a raggi X, Atti della 2a Conferenza Internazionale sulle prove non distrut- tive, metodi microclimatici e indagini ambientali per lo studio e la conservazione delle opere d'arte, ICR, Ass. Italiana Prove non distruttive, Perugia, 17-20 April 1988.

[15] VAN GRIEKEN R.F., MARKOWICZ A.M. 1993, Handbook of X-ray spectrometry, in «Pratical Spectroscopy Series», vol. 14, New York, Ed. Marcel Dekker.

[16] VANDENABEELE P., WEHLING B., MOENS L., DE REU M., VAN HOOYDONCK G., VON BOHLEN A., KLOCKENKÄMPER R. 1998, Characterization of pigments in Mercatelli's manuscripts by total reflection X-ray fluorescence and Ramanmicro scopy, 31st International Simposium on Archaeometry, Budapest 1998.

[17] SECCARONI C., MOIOLI P. 2002, Fluorescenza X. Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome, Ed. Nardini, Firenze.

[18] AAVV. 1986, La fabbrica dei colori. Pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria, Roma, Ed. Il Bagatto.

[19] UNI 10586, 1997, Condizioni climatiche per ambienti di conservazione di documenti grafici e caratteristiche degli alloggiamenti.

[20] LORUSSO S., NATALI A. 2002, La conservazione dei documenti grafici: alcune con- siderazioni sui parametri climatici secondo la normativa vigente, Scienza e Tecnica, 383-384, 2-7.

[21] CENTRO DI FOTORIPRODUZIONE LEGATORIA E RESTAURO DEGLI ARCHIVI DI STATO 2002, Chimica e biologia applicate alla conservazione degli Archivi, Roma, Union Printing.

[22] 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 7/2007, Bologna, Pitagora Editrice.

[23] LORUSSO S., NATALI A., MATTEUCCI C. 2007, Colorimetry applied to the field of Cultural Heritage: examples of study cases, Conservation Science in Cultural Heritage 7/2007, Bologna, Pitagora Editrice.

[24] LORUSSO S, NATALI A. 2007, Le problematiche tecniche della conservazione, in: N. LABANCA, L. TOMMASSINI, "Forze armate e beni culturali. Distruggere, costrui- re, valorizzare", Edizioni UNICOPLI, 261-281 (Italy).

[25] NATALI A. LORUSSO S. 2007, Lo studio e il controllo del "sistema: ambiente/manu- fatto di interesse storicodocumentale". Casi di studio, in: M. Plossi, A. 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), Quaderni di Scienza della Conservazione 6/2006, Bologna, Pitagora Editrice, 187-214.

[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 September, Firenze, Nardini Editore, 679-688.

Чтобы помнили... Он писал музыку и думал о судьбе отечественного искусства

Е.Н. Куриленко
кандидат искусствоведения, профессор
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. *В статье рассматривается творчество М.А. Минкова — композитора, чье творчество, особенно в песенном жанре, стало классикой отечественной музыки. Автор показывает эволюцию творчества Минкова, анализирует мелодику, гармонизацию, аранжировку, тематику и стилистику его песен. В статье рассматриваются четыре вокальные композиции, написанные для А.Б. Пугачёвой, исполненные ею и ставшие эталоном творчества певицы-актрисы.*

Творчество Минкова рассматривается как явление отечественной художественной культуры. Приводятся рассуждения композитора, который сочинял музыку и думал о судьбе отечественного искусства.

Ключевые слова: *Минков, композитор, песня, эстрадная музыка, история отечественной художественной культуры второй половины XX века, Пугачёва, манера исполнения.*

E.N. Kurilenko
professor
Lomonosov Moscow State University

To remember... He wrote music and thought about the fate of Russian art

Abstract. *The article deals with the work of Mark Minkov — the composer, whose work — and especially in the song genre — has become a classic of Russian music. The author shows the evolution of*

Minkov's work, analyzes the melody, harmonization, arrangement, theme and style of his songs. The article deals with 4 vocal compositions written for A. Pugacheva, performed by her and became the standard of creativity of the singer-actress.

Creativity Minkov is seen as a phenomenon of national artistic culture. The reasoning of the composer, who composed music and thought about the fate of Russian art, is given.

Key words: *Minkov, composer, song, pop music, history of Russian artistic culture of the second half of the 20th century, Pugacheva, manner of performance.*

> Шесть лет назад ушел из жизни Марк Анатолиевич Минков — композитор, чьи песни войдут в историю отечественной вокальной музыки второй половины XX — начала XXI века. Эта статья посвящается его светлой памяти
>
> Надеюсь, в будущем возникнет новая классика, основанная на мощной романтической теме, и будут деньги, чтобы ее мог исполнять хороший оркестр, и будет существовать заказ.
>
> Дифференциация, возникновение множества направлений, жанров и стилей, а иногда внутренняя поляризация в рамках одной жанровой разновидности, — все это особенно наглядно ощущается в сравнении с предшествующими периодами развития массовой эстрадной музыки[11].
>
> *М. Минков*

В знаменитом советском фильме «Антон Иванович сердится» два профессора консерватории до хрипоты спорили о серьезности несерьезной музыки. Композитор Марк Минков легко примирил бы их. Его музыка серьезна и возвышенна — независимо от жанра, в котором создана. И это никоим образом не мешает ее сочинителю слыть лучшим из мелодистов на всем постсоветском пространстве, продолжать традиции М. Глинки, Ф. Шуберта и А. Хачатуряна, у которого он учился композиции в консерватории.

Современная отечественная эстрадная песня и шире — эстрадная массовая музыка в целом — представляет собой удивительно пестрый, многообразный и внутренне противоречивый жанровый сплав, впитавший влияние порой полярных музыкальных стилей. Отечественная песня, в частности

[1] Марк Минков: сейчас народ — сирота (интервью Натальи Малаховой) // Новая газета. 2006. 11 мая.

ее эстрадно-джазовое наклонение, занимает значительное место в музыкальной культуре России на протяжении всего XX века, а сегодня во многом и все более влияет на вкусы и художественные пристрастия молодежи. Однако сам феномен эстрадной песни, ее жанровое своеобразие, история развития и функционирования не получили достаточного освещения в искусствознании. До настоящего времени нет теоретического осмысления новых явлений в отношении драматургии и формы эстрадного жанра, не охарактеризован процесс эволюции эстрадной песни в доперестроечный и современный период ее развития. Систематизация песенного творчества, изучение его содержательной и стилевой стороны крайне сложны и требуют напряжения исследовательской мысли многих специалистов.

На этом пути представляется важным изучение творчества композиторов и исполнителей, внесших значительный вклад в развитие отечественной эстрадной песни. Еще более интересным и плодотворным может стать анализ совместной работы автора и певца над конкретным произведением, выявление специфики исполнительской интерпретации замысла композитора. Знание «творческой кухни» композитора, поэта, понимание специфики сотворчества автора и исполнителя, изучение музыкального и текстового материала песни и возможностей оригинальной интерпретации может оказаться полезным для певцов, для преподавателей и студентов в классе эстрадно-джазового вокала.

Именно поэтому автор статьи обратился к песенному творчеству Марка Анатолиевича Минкова — одного из крупнейших отечественных композиторов, работавших в эстрадном жанре в конце XX — начале XXI века. Обращение именно к этому автору вызвано еще и тем, что многие его песни были исполнены, как теперь принято говорить, «примадонной», певицей, определившей целую эпоху развития жанра — Аллой Борисовной Пугачёвой.

В процессе работы над статьей выяснилось, что нет ни одной серьезной работы, посвященной творчеству М.А. Минкова. Нет монографий, нет даже статей, анализирующих процесс его творчества, отдельные сочинения или этапы композиторского пути.

Марк Анатольевич не любил давать интервью, однако автору работы посчастливилось подолгу беседовать с ним. Марк Анатолиевич оказался интересным собеседником, многие его мысли актуальны не только для понимания его искусства. Они характеризуют процесс творчества композитора и во многом помогают понять жизнь современной музыкальной эстрады, работу музыканта в кино и на телевидении.

Именно поэтому автор счел возможным и необходимым ввести в текст высказывания Марка Анатолиевича Минкова, сохранив их в неприкосновенности.

> *Музыку люблю даже больше, чем себя, и с ней не позволяю делать того, что позволил бы по отношению к себе.*
>
> М. Минков

Марк Минков[2] заявил о себе как композитор, связавший свою судьбу с песенным жанром, еще будучи студентом Московской консерватории имени П.И. Чайковского. Его студенческие годы пришлись на 60-е годы прошлого столетия, когда резко изменилась ситуация в эстрадной музыке страны. Возникли новые, отличные от стилевых традиций советской массовой песни жанровые разновидности: авторская (бардовская) песня, рождение которой приходится на 50-е годы, эстрадный шлягер, рок-музыка, музыка вокально-инструментальных ансамблей (ВИА), современные песенно-танцевальные жанры, ориентированные на молодежные дискотеки. Стремительно распространившись по всей стране, эта новая массовая музыка вскоре потеснила песню, отодвинув ее на периферию процессов, происходивших в массовом музыкальном творчестве.

Карьера композитора Марка Анатолиевича Минкова уникальна тем, что в ней напрочь отсутствуют две вещи: первоначальный период «ученичества» и этап так называемой раскрутки при восхождении на музыкальный Олимп. Выпускник Московской консерватории, он «проснулся знаменитым» буквально в тот же день, когда на телеэкранах всей страны отзвучали чеканные такты его песни на стихи Анатолия Горохова из телесериала «Следствие ведут знатоки». Песня стала эпиграфом-заставкой и лейтмотивом всех серий. Она сразу полюбилась и запомнилась, стала гимном работников милиции, и до сих пор звучит с экрана и концертных площадок. Зрители запомнили сразу слова: «Если кто-то кое-где у нас порой честно жить не хочет!» Они стали крылатыми, «именными» словами.

[2] Марк Анатолиевич Минков (1944—2012) — народный артист РФ, член Союза композиторов с 1970 года, Союза кинематографистов с 1981 года, президент Гильдии композиторов кино, лауреат всесоюзных и международных конкурсов композиторов, действительный член Российской киноакадемии «Ника». В 2001 году был удостоен звания лауреата премии МВД РФ за музыку к фильму «Следствие ведут знатоки».

М. Минков вспоминал:

> Мне позвонили с телевидения и заказали музыку к телефильму о милиции: песню и несколько разработок на ее тему. Я говорю: «Давайте стихи». Отвечают: «Их еще нет. Сначала напишите музыку, а стихи появятся потом. Сочиняйте музыку. Понравится — закажем и слова». — «Какую музыку?» — «Такую, чтобы ее можно было запомнить». Я вдохновился, немедленно сочинил. После одобрения «сочинения» велено было придумать к ней «рыбу».
>
> Помню эту «рыбу», настоящую фиш:
>
> «*Это было много лет тому назад.*
> *Шел домой еврей по улице Арбат…*»
>
> Слова песни впервые мне показали уже во время записи фонограммы. Говорю редактору: «Это же неблагозвучно: «Если кто-то кое-где у нас порой». Редактор многозначительно посмотрел в потолок и сказал, что сверху уже получено добро. Даже в самых радужных мечтах я не мог себе вообразить, какой успех будет у этой песни[3].

В песне достаточно точно схвачена типичная форма бытового музицирования нашего времени, аккумулированы и некоторые характерные ритмомелодические формулы (видимо в этом, в первую очередь, надо искать истоки ее популярности, ее особой доступности и запоминаемости). Пунктирный ритм сопровождения, выдержанный на протяжении всей песни, воссоздает настроение тревожной настороженности и в то же время полон скрытой динамики. Краткая по диапазону мелодия сурова и напряженна, вместе с тем округлые интонации придают ей лирический характер. По лаконизму и направленному отбору ритмо-интонаций можно сделать вывод, что автор уже в раннем периоде творчества прекрасно ориентировался в сфере вокальной образности.

С этой песни начинается карьера Минкова – автора эстрадных песен.

Марк Минков на вопрос о том, какие жанры он чаще использует в своем творчестве, говорил, что старается охватить как можно большее их число. И действительно, взглянув на обширный список работ композитора, можно увидеть в нем инструментальную музыку разных жанров и для разных составов (сонаты, фортепьянные и струнные концерты), музыку к театральным постановкам, оперы («Волшебная музыка», «Белая гвардия»), балет «Разбойники», мюзиклы («Робин Гуд» и «Мустафа»), хоровые сочинения (оратория «Колокол»), во-

[3] Здесь и далее приводятся мысли композитора, высказанные им в беседах с автором работы.

кальные циклы. Работники милиции считают своим гимном его песню «Наша служба и опасна, и трудна» из сериала «Следствие ведут знатоки». Минков сочинил также музыку к более чем 100 фильмам: «Добряки», «В зоне особого внимания», «Мы из джаза», «Женщин обижать не рекомендуется», «Мы жили по соседству», «Приказ — огонь не открывать»... Не случайно он был избран председателем Гильдии композиторов кино.

Вокальные композиции Марка Минкова украсили репертуар Аллы Пугачёвой, Валентины Толкуновой, Жанны Рождественской, Кристины Орбакайте, Татьяны Буланой, Иосифа Кобзона, Льва Лещенко, Михаила Боярского, Николая Расторгуева, Яака Йоалы...

Песни композитора Марка Минкова знают многие. Но не всем известно, что их автор — Марк Минков. Парадокс. Но зачастую слушатели и не подозревают, что многие любимые песни написаны этим композитором, так как ныне авторов (и композитора, и поэта) искусственно уводят в тень, выдвигая на первое место «звезду».

Владимир Альбинин — журналист газеты «Труд» — вместе с коллегой проделал эксперимент. На Новом Арбате они остановили сто человек и спросили каждого: кто написал песню «Не отрекаются, любя»? Девяносто ответили: «Алла Пугачёва», трое сказали, что Паулс, двое назвали Марка Минкова и Веронику Тушнову, а пятеро сказались приезжими и «мнения не имели». Примерно та же арифметика вышла с другими шлягерами композитора: «Эти летние дожди», «Ускакали деревянные лошадки», «Мой милый, если б не было войны...», «Старый рояль» и даже более чем знаменитой песней «Если кто-то кое-где у нас порой честно жить не хочет», с той только разницей, что этот милицейский гимн, по мнению большинства прохожих, создали сами... «Знатоки»!

«Нам стало немного досадно за Марка, — пишет Альбинин. — Однако композитор меня быстро успокоил:

> Не вижу в этом ничего особенного. А уж если ты сам такой специалист, то скажи: какая песня стала победительницей нашумевшего «Славянского базара» и кто ее авторы?

Я даже не знал, что были победители, хотя читал публикации о «Базаре»...

> Первую премию получила песня «Иерусалим» на слова поэта с Украины Юрия Рыбчинского. Музыку написал **Минков**, а исполнила девушка из Киева Наташа Могилевская»[4].

[4] Марк Минков: Я проиграл Алле Пугачёвой. И выиграл (интервью Владимира Альбинина) // Труд. 1996. 27 янв.

Напомним, что Минков создал вневременные песни: «Не отрекаются, любя», «Мой милый, если б не было войны», «Ты знаешь, все еще будет», «Монолог», «Эти летние дожди», «Ты на свете есть у меня», «Старый рояль»...

При более близком знакомстве с творчеством композитора можно отметить его особую любовь к вокальным жанрам. Именно в песне, романсе, вокальном цикле, хоровом или музыкально-театральном сочинении — во всем том, что прежде всего связано со словом, раскрывается наиболее ярко индивидуальность композитора. Видимо, это хорошо понимал и сам Минков, считающий:

> Слово, обладающее способностью конкретизации, становится той основой, от которой я отталкиваюсь при создании того или иного сочинения. Слово, особенно поэтическое, у меня рождает замысел, формирует круг образов, создает определенный эмоциональный строй...

Еще будучи студентом музыкального училища, Минков решил принять участие в одном из конкурсов на лучшую массовую песню. И 15-летний студент, до этого сочинявший лишь фуги и решавший задачи по гармонии, получил премию за «Песню о мире» на стихи С. Васильева.

> *М. Минков:*
>
> Естественно, это никак не отразилось на моей популярности среди учащихся и педагогов. Я лишь заработал порицание от дирекции за проявленную самостоятельность, и после этого вплоть до окончания училища не написал ни одной песни.

В музыкальном училище Минков учился в классе у Николая Николаевича Сидельникова, о котором вспоминает как о великом учителе, редкого вкуса музыканте, потрясающей личности, имевшей дело не только с музыкой, но и с общечеловеческой культурой. В консерватории молодого композитора взял к себе в класс Арам Ильич Хачатурян, который был, по словам Минкова, «совершенно другим, примером чистого, неограненного таланта. Художником, идущим от импульса, интуиции».

> *М. Минков вспоминал:*
>
> Подумайте, я же на музыке Хачатуряна вырос, изучал, «сдавал» на экзамене по истории музыки его творчество и вдруг — стал учеником!
>
> Мы все — пять однокурсников — приходили на урок в одно и то же время, и каждый показывал, что сочинил за неделю. Если сегодня похвалили, скажем, Минкова, то другой из

кожи лез вон, чтобы к следующему занятию Арам Ильич отметил его. Хачатурян считал, что вся наша жизнь — соревнование, и чем раньше начинаешь к этому привыкать, тем лучше.

Великий музыкант не ограничивал творческие поиски своих учеников лишь жанрами серьезной музыки. Его студенты активно работали в «неакадемических» жанрах, писали песни. Одновременно с Минковым из класса композиции А. Хачатуряна[5] вышел другой широко известный и признанный мастер — Алексей Рыбников, автор песен-шлягеров, музыки к фильмам, композитор, создавший совместно с М. Захаровым музыкально-театральные спектакли, ставшие классикой жанра. Назовем таких крупнейших мастеров, как Микаэл Таривердиев, Владимир Дашкевич и др.

Поначалу в центре творчества Минкова оказываются не отдельные песни, а вокальные циклы, в которых в наибольшей степени концентрируются поиски композитора, раскрывается специфический характер его дарования. Речь идет о «Балаганчике» на стихи А. Блока и цикле песен на стихи Гарсиа Лорки. Уже сам выбор поэтических текстов (Блок, Бёрнс, Лорка, Цветаева) свидетельствует о многообразии устремлений композитора, об огромном расстоянии между полюсами его творческих интересов.

> Пожалуй, я не открою ничего нового, если скажу, что Блок для меня изысканный и утонченный по характеру стихов поэт. Всякий раз, когда его читаю, я заново испытываю удивление, восторг, восхищение. Меня не перестает поражать отточенность его средств, его невероятный накал, эмоциональность, неповторимая образность. Задолго до того, как мной был написан «Балаганчик», я мечтал о нем, пробовал, начинал и бросал, пока, наконец, не нашел счастливый ключ, который позволил мне для себя «прочесть» эти стихи музыкально[6].

В вокальном цикле Минков использовал пять стихотворений А. Блока разных лет. Среди них «Балаганчик», «Поэт», «Под масками», «Вербочки», «Балаган». Номера из этого цикла вошли в обязательную программу конкурса имени М.И. Глинки.

Название циклу дано не только по первому романсу, оно отражает и содержание его в целом, определяет подбор стихотворений, в которых так или иначе раскрывается тема

[5] Минков окончил Московскую консерваторию имени П.И. Чайковского в 1969 году.

[6] Цит. по: *Косачева Р.Г.* Марк Минков // Композиторы Москвы. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1976. С. 77.

творческих поисков художника. Замысел цикла точнее всего выражает четверостишие Блока из последнего стихотворения «Балаган»:

Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло!

Минкову удалось выделить характерный для Блока мотив «театральности». Цикл обладает определенной драматургической стройностью, кульминацией его становится «Балаган». Центральные романсы, перерастающие в небольшие сценки («Балаганчик», «Поэт» «Балаган») перемежаются двумя романсами-интермедиями «Под масками» и «Вербочки».

В этом произведении ярко проявился театрально-драматургический характер дарования композитора, стиль его музыки. Соответственно избираются и музыкальная форма, и средства выразительности. Так, вместо романса, обобщенно передающего ключевое Блоковское настроение, Минков создает своего рода вокальную сценку, состоящую из ряда почти натуралистически подробных эпизодов, самых различных по настроению, придающих вполне «земное» звучание стихам Блока.

Характерная интонация найдена и для «Вербочек» — выдержанная здесь монотония в вокальной партии выглядит своего рода стилизацией пасхальной молитвы, отражающей кристальную чистоту и лаконизм стихов. Прозрачность «Вербочек» создает контраст плотной, насыщенной пафосом мелодике «Балагана», как уже говорилось, утверждающего основную идею цикла — торжества «художественного» ремесла.

Р. Косачева писала, что «подчеркнутая и порой нарочитая «театральность» музыкального языка «Балаганчика» вполне закономерна, не случайно она утверждается автором как характерный прием психологического переосмысления поэтического образного строя. По замыслу композитора музыкальное решение «Балаганчика» — своего рода «противодействие» существующим порой взглядам на Блока как на «бесплотного» эстетизирующего поэта. Минков, напротив, пытается доказать, что все земное ему не чуждо, и в этом плане вполне объяснима некоторая аффектированность выразительных средств. «Балаганчик» также демонстрирует и хорошее драматургическое чутье композитора, интересные решения которого в области

вокальной образности свидетельствуют о подготовленности к работе в крупной вокально-сценической форме»[7].

Первым исполнителем «Балаганчика» был рано ушедший из жизни Денис Королев. Иван Семенович Козловский был вторым.

На вопрос: «Студенту Минкову не вскружило голову, когда его песню «Вербочки» взял в свой репертуар Иван Семенович Козловский?» Марк Анатольевич ответил:

> Слава Богу, обошлось. «Вербочки» на стихи Александра Блока я написал на первом курсе. Спустя несколько лет решился позвонить Козловскому. Он выслушал мое предложение и попросил: «Перезвоните завтра утром... часа в два». Так я с удивлением узнал, что время для Ивана Семеновича шло по-другому. Он был очень-очень поздним человеком. А песня ему понравилась, и он стал ее петь. Для меня это, конечно, стало большой удачей.

Интересна дальнейшая судьба этой песни.

В 90-е годы Владимир Пресняков попросил композитора записать номер из этого цикла на кассету. Минков пропел «Вербочки» и засомневался, получится ли у них полноценный эстрадный номер. Там ведь всего восемь строчек текста:

«Мальчики да девочки
Свечечки да вербочки
Принесли домой.
Огонечки теплятся,
Прохожие крестятся
И пахнет весной.
Ветерок удаленький,
Дождик, дождик маленький,
Не задуй огня!
В Воскресенье Вербное
Завтра встану первая
Для святого дня».

Кристина Орбакайте сделала эстрадный номер «чуть ли не ораторию» (Минков) на восемь минут. Когда композитор услышал Кристину, пришел в восторг:

> это было перпендикулярно тому, что сочинил я. Мою по сути христианскую вещь они переписали в абсолютно языческую музыку. Совершенно неожиданная фольклорная аранжировка. Но сделали это талантливо, и мне понравилось.

[7] *Косачева Р.Г.* Марк Минков // Композиторы Москвы. Вып. 1. С. 79.

Композитор согласился с произведенными изменениями...

Последнее очень важно отметить, так как Марка Анатолиевича считали человеком строптивым, не позволяющим прикасаться к своим творениям и что-либо менять в них, он строго следил за тем, кто, где и когда поет его песни. Другие композиторы были уверены, что Минков прав, он выступил одним из первых в наше время в защиту авторских прав авторов музыки и текста.

> Для меня знакомство с российской Фемидой началось в середине 90-х, когда одна радиостанция стала крутить ролик с моей музыкой, рекламируя бытовую технику. Я им позвонил: «Ребята, в таких случаях надо у автора разрешение спрашивать». В ответ нахамили: «Скажите спасибо, что популяризируем ваше творчество»... Дело тянулось два года, но справедливость восторжествовала: радиостанцию наказали. У меня теперь репутация человека, с которым лучше договориться полюбовно. Нам всем пора научиться себя защищать.

В 1993 году Российская телерадиокомпания выпустила в эфир программу «Шедевры мирового кинематографа». В начале программы шла заставка с мелодией песни «Старый рояль» из кинофильма «Мы из джаза» в новой аранжировке. Марк Минков почти два года возмущался, слушая, как переделали его мелодию, а затем обратился в Российское авторское общество (РАО). Там ему разъяснили, что перед тем, как использовать мелодию, ВГТРК была обязана получить в РАО соответствующую лицензию, чего сделано не было.

> У меня возник конфликт с ОРТ из-за того, что они без моего разрешения использовали в «Старых песнях о главном» мою песню «Не отрекаются, любя», которую я написал на стихи Вероники Тушновой, и использовали в своем проекте «Старые песни о главном-3».
>
> Произошла гнусная и омерзительная история. Эти ребята решили, что они самые главные в стране. Мне эта песня очень дорога, с ней многое в моей жизни связано, и, естественно, все авторские права на нее принадлежат мне. Меня же даже не удосужились поставить в известность. Мало того — они нашлепали кассеты, видеоверсии, компакт-диски, даже продали права на эту песню фирме «Монолит» для какого-то очередного сборника. То есть попросту распоряжались ею как хотели.
>
> И, что самое главное, они испохабили саму идею. Эту композицию, если помните, раньше пела Пугачёва, здесь же ее проплакала Таня Буланова. Если бы это было сделано до Аллы, может, это можно было принять, но сейчас такое исполнение меня категорически не устраивает.

Во-первых, Тане следовало бы спросить у меня разрешения и заплатить полагающиеся авторские. Во-вторых, я проследил бы, как она поет, как сделана аранжировка. Если уж я в свое время проделал эту работу с Аллой, то и с Булановой, поверьте, справился бы. Ничего этого не было. Таня заезжала ко мне за несколько дней до показа, просила что-нибудь написать и ни словом не обмолвилась о своем участии. В результате я увидел свое детище, как и все телезрители, во время премьеры, и мне было стыдно!

То есть тут даже не в деньгах дело?

Конечно, нет! Они все переиначили, наплевали на драматургию. Ведь эта песня не слезливая, ее героиня — сильная личность, и петь ее надо, как бы играя роль. Мы и Пугачёву выделили именно за то, что она первой на эстраде начала делать такие маленькие миниатюры. Плачущая девочка к этой песне никак не относится. Мы, естественно, обратились на ОРТ и предложили решить все миром.

А как поступили с другими авторами, чьи песни использовали в «Старых песнях»?

Вообще, это личное дело каждого. Насколько я знаю, все решили вопрос мирно, до суда никто, кроме меня, не доводил. Но между мною и ними есть существенная разница: ведь большинство авторов уже умерло, переговоры ведутся с их правопреемниками.

Как вам кажется, ситуация с авторскими правами все же сдвигается с мертвой точки?

Конечно, пока судебная система не налажена, эти процессы будут идти очень непросто. Проблема еще и в том, что все фирмы вынуждены скрывать свои доходы. Если они заплатят авторам с реальных доходов, то им придется платить и налоги. Для многих фирм это равносильно разорению.

Неуважение к авторам проявляется и со стороны певцов, которые считают себя главными в искусстве эстрады. Например, песня «Вербочки», о которой речь шла выше, звучит по всем телеканалам, но нигде имя автора не указано. Издаются диски, пишется: Кристина Орбакайте, рекордс, а имени настоящего автора нет.

«Добил» же Минкова ведущий телепрограммы «Блокнот» — развязный молодой человек, который сказал буквально следующее: «Осип Мандельштам (?!) сочинил пасхальное стихотворение. К. Орбакайте, прочитав его зимой, вдруг решила про него спеть... песня «Вербочка»...

Почему все так происходит, откуда неуважение к профессионалам, к авторам? — задается вопросом Минков. — Потому что культуру «хавают» ребята, не доучившиеся в ПТУ, но сразу оказавшиеся в «мерседесах».

В 1995-м году всех известных композиторов, от Хренникова до Фельцмана, собрали вместе. Нужен был гимн Москвы. Новый гимн в результате так и не создали, предпочтя проверенную «Дорогую мою столицу». Зато Минков, воспользовавшись собранием, попросил всех поставить подписи под письмом с требованием соблюдения авторских прав, которое было затем разослано во все крупные телекомпании. Ответил только Анатолий Лысенко из ВГТРК.

Не случайно поэтому некоторые авторы песен, не рассчитывая на цивилизованные формы сотрудничества, сегодня просто продают свое имя: некий «автор и исполнитель» гордо распевает «свои» песни, которые на самом деле пишет для него никому не ведомый *N*.

В раннем творчестве Минкова есть еще вокальный цикл — «Плач гитары» на стихи Гарсиа Лорки, который с большим успехом был исполнен народной артисткой СССР З.А. Долухановой. Этот цикл участвовал в нескольких музыкальных конкурсах имени П.И. Чайковского в качестве обязательной программы вокалистов.

Лорка — поэт очень популярный среди современных композиторов, — говорит Минков, — к нему обращаются многие. Мне также захотелось воплотить его стихи и постараться воссоздать с моей точки зрения «портрет» Испании, созданный Лоркой.

Автор выбрал шесть различных стихотворений поэта («Гитара», «Оставьте меня в этом поле плакать», «Балладилья о трех реках», «Танец и смерть», «Пейзаж», «Кармен»), которые можно объединить общей темой «Поэт и его родина». Испания Лорки — сильная и страстная, трагичная и непокоренная. Поэт предельно обнажает все многообразие ее противоречий. Видимая простота Лорки — это сложная простота. Композиторов привлекает изощренная метафоричность его языка, склонность к аллегориям и составной образности, ярчайшая национальная характерность и огромная гамма эмоциональных состояний.

В цикле Минкова объединены стихотворения Лорки, в которых обнаженно сталкиваются образы жизни и смерти. Тем не менее нельзя сказать, что романсы композитора трагичны, скорее, поэзия Лорки «прочитана» в лирико-драматическом аспекте, что в общем характерно для творчества Марка Минкова. Музыке свойственна сдержанность лирико-эмоционального тона, как бы под стать суровым и лаконичным стихам Лорки, в ней несколько сглажена обнаженность

контрастов стихов, при этом в то же время обострена их психологическая сущность. Вокальный язык романсов цикла достаточно разнообразен — от развернутых мелодических линий до выразительных речитативов и декламаций. Романсы объединены «по принципу темпового и образного контраста и построены по линии нарастания и сгущения драматизма»[8].

Автора в начале пути привлекала гражданственная тематика, и многие ранние опусы удостоены премий на различных всесоюзных конкурсах. Некоторые из песен написаны в форме походного марша, призывного и наступательного; «Минута молчания» — это своеобразный реквием памяти павших, есть и лирические песни, подобно «Варваре Тимофеевне», рассказывающие о тяжелой доле женщины, потерявшей своих близких на войне. Особо надо выделить песни-монологи, которые как бы возрождали пафос, дух и характер боевых песен композиторов Проколла. Например, песня «Молодость» основана на плакатных интонациях, пронизанных остроритмическим организующим стержнем. Не отвергая, а напротив — смело развивая традиции песен гражданского жанра, композитор внедряет интонационный строй сегодняшнего дня. Пользуясь яркими, броскими, «сильнодействующими» интонациями, Минков в то же время не отказывается от сопровождения, присущего шлягерным песням. Казалось бы, совмещается несовместимое, однако пульсирующий ритм «бита», поданный в соответствующем инструментальном обрамлении, способствует созданию характерного колорита. В «Монологе Электры» композитор через образы античности стремился показать трагедию людей, испытавших ужас современных войн. «Где вы, погибшие на полях сражений, безымянные Эсхиллы XX века?» Их ищет Электра. Интересна идея воспользоваться средствами «неоклассического» музыкального языка, но превалирует налет типично эстрадной сентиментальности.

Стилистической особенностью творчества Минкова стало использование различных и порой противоречивых средств музыкального языка, особенно в вокальных сочинениях. Часто композитор использует какой-то один прием, заимствованный им из классической мировой культуры, и на нем строит свое сочинение. Интересна в этом плане лирическая военная песня с «неоклассическим» по стилю аккомпанементом «А мы с тобой, брат, из пехоты» на слова Б. Окуджавы.

[8] *Косачева Р.Г.* Марк Минков // Композиторы Москвы. С. 80.

В песнях Минкова более позднего периода начинают проявляться открытость чувств, раскрепощение эмоций, что отразилось уже в лирической современной песне «Твой переулок» на слова Вл. Соколова, стилизованной в соответствии с увлечением композитора творчеством Шуберта и Шумана, в духе немецкой *Lied*.

Сложно представить себе телесериал без музыки. Правильно подобранная мелодия помогает расставить акценты, подчеркнуть характеры героев, создать нужный эмоциональный фон. С другой стороны, день за днем приходя в наш дом вместе с сериями любимого фильма, эти мелодии не забываются даже после окончания сериала.

Уже приблизительно со второго — третьего курсов консерватории Марк Минков пишет музыку для телефильмов, телесериалов, позднее для кино и драматических театров. Назовем ранние его работы для телеспектаклей: «Средневековый театр» (дебют композитора), «В. Маяковский», «Забавный случай» (по Гольдони), а также песни «Притча о лилипуте», «Монолог Электры», «Слушая песню Сольвейг».

На вопрос: «почему самые талантливые ученики Хачатуряна: Микаэл Таривердиев, Алексей Рыбников, Владимир Дашкевич и вы — сделали себе имя благодаря сочинениям для кино и драматического театра, а не в академической музыке?» Марк Анатольевич ответил:

> Я сам об этом часто задумываюсь. Наверное, время такое. Вот у меня, например, на стихи Федерико Гарсиа Лорки есть вокальный цикл «Плач гитары», который входил в обязательную программу трех конкурсов имени Чайковского. Но кто, кроме конкурсантов и жюри, его знает?
>
> А ведь композитору хочется, чтобы его музыку услышало как можно больше народу. Кинематограф такую возможность дает. Когда ко мне в первый раз обратились с предложением написать музыку к кинофильму, я с удовольствием откликнулся.
>
> В советские времена композитор мог пригласить для записи своей музыки к кино любой состав симфонического оркестра и хора — все расходы исправно оплачивало государство.
>
> Сейчас все по-другому. Недавно побывал на вечере оркестра Госкино. Уникальный коллектив, но работы у него теперь немного: российские продюсеры экономят на музыке. Это опрометчиво и небезопасно, мы рискуем остаться на задворках киномира. В западном кино музыка — важный компонент любой картины, ни один успешный проект последнего времени не обошелся без мощного саундтрека. Иначе говоря, такого большого количества музыкального материала, что потом его выпускают отдельным диском.

Несмотря на то что у Минкова более ста работ в кино, самым известным стал фильм «Мы из джаза», а самой популярной «кино-песней» — «Старый рояль».

> Карен Шахназаров заказал мне четыре песни. Были песни не хуже «Рояля», но что-то не вошло, что-то не так было снято. Когда я пришел на рабочий просмотр, то увидел, что одна песня вообще шла под диалоги. Так нельзя: либо песня, либо разговоры.
>
> Я уважаю то, чем занимаюсь, живу для этого. Песня не должна журчать как водопровод. Была неплохая песня «Спасибо, музыка, тебе», и звучала она в первом варианте иначе. Ее тоже могло не быть. А «Старый рояль» остался. Возможно, я тяжелый человек. Музыку люблю даже больше, чем себя, и с ней не позволяю делать того, что позволил бы по отношению к себе[9].

Минков признавался, что всегда любил театр, хотя по сравнению с кинематографом не так уж много для него написал. От его спектаклей советской поры остались только песни, которые ушли в народ и продолжают звучать.

В Московском ТЮЗе был создан музыкальный спектакль про Тома Сойера и Гекльберри Финна под названием «Необычайные приключения Т.С. и Г.Ф.». Его поставили Генриетта Яновская и Рузанна Мовсесян с командой замечательных поющих актеров. Там звучали 10 песен Минкова, стихи к половине из них сочинил поэт Юрий Ряшенцев. Единственный непоющий актер исполнял рэп. Этот номер имеет большой успех. Одну композицию на собственные слова Минков написал в стиле, сочетающем мотивы спиричуэлс и русской народной музыки.

Удачно складывались творческие отношения композитора с режиссером Леонидом Трушкиным. Была написана музыка к спектаклям «Поза эмигранта» с В. Меньшовым и В. Алентовой, «Ужин с дураком» с Г. Хазановым и О. Басилашвили, «Смешанные чувства», где главные роли сыграли И. Чурикова и Г. Хазанов.

> Геннадий Викторович сказал, что моя музыка помогает ему на сцене вживаться в материал. Думаю ли я об этом, когда сочиняю? Нет. Я пишу то, что нравится мне. А если музыка понравилась мне, то ее и актеры примут, и публика полюбит.

Многие мастера театра и кино считают, убедившись на собственном опыте, что все попытки экранизации произведений Михаила Булгакова окутаны странностями и таинственными происшествиями во время работы и позднее... «Булгаков — дело страшное, это — запредел!» — считал Минков.

Композитор и его соавтор — поэт Юрий Рыбчинский создали по мотивам «Белой гвардии» нечто совершенно небывалое по жанру: одновременно и «оперу», и «мюзикл»... Еще в 1996 году Марк Минков дал далеко не шуточное интервью журналисту Владиславу Чеботареву, объясняющее не только «булгаковские» страсти вокруг театрального этого проекта, но и сам процесс «поиска» театра, постановщика, спонсора... ставший столь трудным, очевидно, не только для Минкова и Рыбчинского.

> Дух Булгакова весьма ревниво охраняет все шедевры Мастера, оставшиеся здесь, на земле! Если ты вдруг не угадал, ошибся в чем-то, наказания не избежать!
>
> Различных «странностей» хватало уже во время работы над оперой. Нас с поэтом постоянно преследовало число «13»! Куда бы мы ни ехали, где бы ни жили, нам всегда доставались «тринадцатые» билеты на поезда, самолеты и гостиничные номера. Юра однажды даже поставил своеобразный рекорд: приехал в Старую Русу, где мы с ним работали, на тринадцатом месте тринадцатого вагона! А я его ждал на даче, которая нам досталась в то лето... соответственно, за номером «13»! Но это, так сказать, «игрушки»... А вот когда мы выпустили свое детище в свет...
>
> Режиссер театра имени Моссовета Павел Хомский в свое время прыгал от радости, заполучив в руки партитуру нашей оперы. Но... здесь-то и пошли чудеса в булгаковском ключе! В театре началось такое, что я был вынужден потребовать свою пьесу... назад! А они — не отдают!
>
> Да, за последнюю тысячу лет я, видимо, единственный автор, который буквально «вырвал» свою пьесу у театра с помощью... суда!
>
> Следующий «выход» вроде бы наметился в кино. Режиссер Леонид Квинихидзе совершил подлинное чудо — нашел спонсора для постановки киномюзикла... Мне было дано жесткое указание — ровно за 40 дней написать всю партитуру для оркестра. Конечно, это сделать совершенно невозможно, исходя из реальной жизни! Но оказалось, что в «булгаковском» пространстве-времени возможно все! Я спал по три часа в сутки, но никогда, клянусь, не чувствовал себя так замечательно, легко и хорошо! Надо ли говорить, что партитура была готова точно в срок. Но... некому было ее отдавать. Наш спонсор в тот же день вдруг самым странным образом... исчез!
>
> Все, что претерпела наша «Белая гвардия» в своей сценической судьбе, было правильно. Не тот был театральный постановщик, не тот кинорежиссер! Что остается делать? Ждать, пока появятся люди, которые сумеют, наконец, достойно воплотить этот сценарий на подмостках или на экране. Это все, что в на-

[9] Марк Минков: Музыку люблю даже больше, чем себя (интервью Ларисы Малюковой) // Новая газета. 2003. 17 марта.

ших силах. Ведь нельзя же отрицать, что еще при жизни Мастера он имел некую прямую связь с «потусторонним» миром...

Марк Анатолиевич много размышлял о судьбе нашей страны, судьбе искусства, музыки, эстрадной песни, о проблеме «шлягерности», о причинах засилия «попсы»....

Люди стремятся получить большее количество денег за максимально короткие сроки, считая, что они станут свободными. А творец не бывает сытым. Если же говорить об истинных ценителях элитарного искусства, то они всегда составляли очень тонкую прослойку. Им противопоставлялся народ. Но кого считать народом? Тех, которые ходят на балаган и смотрят музыкальные или юмористические программы по телевизору? Среди них тоже есть много талантливых людей, просто искалеченных массовой культурой.

На вопросы композитор ответил так:

Марк Анатолиевич, популярную музыку писали и Дунаевский, и Блантер, и Богословский. В чем отличие той музыки, которая живет по сей день, от нынешней?

Песни, сочиненные в старое время, были честными, это были песни «о главном». Пафос был аккомпанементом патриотизму, светлому взгляду на мир. Вспомните «Катюшу». Помимо того, что Бог дал им больше, чем тем, кто занимается песней сейчас, было ощущение неповторимости эпохи. Уникальности страны, которой «нет преград ни в море, ни на суше».

Сегодня вместо того чтобы сказать «берет за душу», говорят «фишка». Современное кино и музыка создаются прежде всего для подростков, чьи деньги и формируют кассы. На эстрадные концерты и в кино они ходят гораздо чаще, чем в консерваторию.

На экранах телевизоров мы видим абсолютно бездарных исполнителей, разносчиков примитивизма. Музыкальная составляющая их песен — незамысловатый мелодический ряд, как правило, своровавший у такого же бездарного выскочки.

Кто знал, что у песни «Как упоительны в России вечера» есть автор Саша Добронравов? Группа «Белый орел» (название, как у водки) сняла клип. Раскрутили. Музыка стала безымянной. Когда пришла свобода, из-под нар полезла блатная лирика и стала модной. Прикажете это считать творчеством?

А ведь песня — самоценный музыкальный жанр, искусство, которым занимались Шуман, Шуберт, Брамс, Малер. Раньше говорили: Дунаевский, стихи Лебедева-Кумача... Исполняет такой-то. Первым был композитор, вторым — поэт, третьим — исполнитель. Музыка, как картина, имела авторскую подпись. А подписав своим именем песни, ты понимаешь, что не можешь писать дерьмо...

Сейчас пишут песни кто угодно, о чем и что в них главное — мы не знаем. «Широка страна моя родная» превратилась в «три кусочека колбаски».

И все же в чем причина такого упадка?

Бесполезно спрашивать, что происходит с искусством, потому что непонятно, что происходит со страной. Наш особый путь всегда одинаково заканчивается — бунтом. Надеюсь, что в этот раз такого не произойдет. Ведь бунт никогда не приводит ни к чему хорошему.

Огромное количество «мозгов» уехало из страны, сознавая свою ненужность. Фундаментальная наука оказалась так же не нужна, как и нормальная музыка. Я говорю об этом со знанием дела. Все мои друзья, занимавшиеся ею, были вынуждены покинуть Россию, потому что их работа здесь была не востребована. Почти все хорошие исполнители тоже уехали. В 1991 году я опубликовал большую статью о том, что всегда можно найти новые месторождения нефти и газа, но, когда уедут умы и таланты, нефть и газ останутся, а страна будет уже другой.

Произошла попытка встроиться в мировой процесс. С наскока, по-русски. Несколько лет назад прочитал объявление в «Из рук в руки»: «Сочиню музыку к фильму. Имею хорошие клавиши».

Сегодня на ТВ у нас нет хорошей эстрадной музыки, нет классики, причем не только музыкальной. Наступило новое тысячелетие, новая эпоха. Ничего не изменится, пока мы не начнем как-то иначе встраиваться в нее и не поймем, что наши нынешние приоритеты — фальшивка.

Мы придем к истине, но только методом проб и ошибок. Не надо мудрствовать лукаво, царь Соломон сказал: «И это пройдет». На смену придет что-то новое. И я надеюсь, что это новое будет очень светлым. Иначе мы просто исчезнем как нация.

Вам поступают предложения написать музыку для современных эстрадных исполнителей?

Мне это не интересно.

Такое горькое признание было страшно услышать от композитора, чей талант мелодиста (а именно мелодия — основа любой песни!) неисчерпаем.

Вспомним его лучшие песни в исполнении А. Пугачёвой — одной из ведущих и истинных звезд российской эстрады.

Я счастлив, что судьба меня свела с Аллой Пугачёвой в момент ее взлета. Мне часто говорят, что лучшие песни, которые она пела, написал я.

Появилась артистка, для которой важен не фа-диез, а сцена. Певица, способная из песни сделать маленький спектакль.

М. Минков

Марк Минков практически никогда не писал музыку в расчете на конкретных исполнителей. Он сочинял музыку для театральных постановок и для кино. Спектакли или фильмы «умирали», у песен начиналась вторая жизнь.

Например, песня «Деревянные лошадки» на стихи Э. Шима прозвучала в телесериале «Ребята с нашего двора», затем обрела самостоятельную жизнь на эстраде, в авторских концертах ее исполнял сам композитор. Спела и записала «Деревянные лошадки» первая исполнительница песен М. Минкова Валентина Толкунова, включившая в репертуар и другие песни композитора (шуточную «Сами с усами», драматическую «Если б не было войны» — обе на стихи И. Шаферана).

Для лирической комедии А. Хмелика «Мужчины, наденьте мужские шляпы» в Театре имени А.С. Пушкина была написана песня «Не отрекаются, любя» (стихи В. Тушновой). Уже после премьеры композитор показал песню А. Пугачёвой.

Для пьесы «Кто, если не ты?» была создана песня «Эти летние дожди» на стихи Семена Кирсанова. «А знаешь, все еще будет!» — это песня из кинофильма «Мы жили по соседству». «Старый рояль» (стихи Д. Иванова) Игорь Скляр спел в фильме «Мы из джаза», там же звучит «Спасибо, музыка» (стихи И. Шаферана). Песня «Ты на свете есть» была написана для первого фильма Карена Шахназарова «Добряки», а потом ее спела Алла Пугачёва. С экрана пришли на эстраду известные его песни: «Из памяти уходят имена» (стихи О. Лукьянова) из кинофильма «34-й скорый»; «Двух дорог пересеченье», «С первого взгляда» (обе на стихи Ю. Энтина) из кинофильма «Все наоборот». Минков активно сотрудничал с драматическими театрами.

Несколько песен исполнила замечательная и недооцененная певица Жанна Рождественская, обладательница сильного голоса, которая, по мнению Минкова, «не смогла как следует раскрутиться на эстраде».

> Исчез с подмостков и Яак Йоала, который удачно спел мою песню «Из памяти уходят имена». Мне сказали, что сейчас он преподает вокал у себя в Эстонии. Его там прозвали «красным соловьем» за то, что он когда-то пел по-русски.
>
> Сейчас на российской эстраде нет такого исполнителя, для которого хотелось бы написать музыку. Может быть, есть какие-нибудь молодые и талантливые, но их попросту не видно. Вы понимаете, в наше время люди проходили на эстраду «за талант», а сейчас — за «талан». Такой вот каламбур... «Бабки» стали главным.
>
> Увы, я не умею «делать звезд». Моя профессия — музыку сочинять. Сейчас у нас в мегазвездах ходят те, в кого вкладывают большие деньги. Появилась даже «Фабрика звезд». Это странно, ведь настоящие звезды — это не результат работы конвейера, они индивидуальны.
>
> Словом «звезда» могут называться Р. Ростропович, Ю. Башмет или, допустим, в своем жанре — А. Пугачёва, но не какая-то девчушка, которая еще ничего не сделала. Маяковский говорил: «Если звезды зажигают, значит, это кому-нибудь нужно». Только вот кому нужны **такие** звезды?

На вопрос, учитывает ли Марк Анатольевич при написании песни особенности голоса какого-либо исполнителя, его тесситуру, он ответил:

> Я знаю, как писать вокальные произведения. Меня этому учили. Пишу я не для «голоса», а для себя.

Алле Пугачёвой композитор позвонил сам и предложил ей послушать песню. С этого момента началось их сотрудничество. Певица исполнила в новой интерпретации написанные ранее песни. Фактически дала им новую жизнь.

Как известно, первый серьезный успех пришел к Алле Борисовне Пугачёвой осенью 1974 года на Всесоюзном конкурсе артистов эстрады, где она получила третью премию за песню «Посидим, поокаем». Через год имя певицы становится одним из самых популярных на эстраде: она принимает участие в международном фестивале песни «Золотой Орфей» в Болгарии, где получает Гран-при за исполнение песни «Арлекино». Безупречная художественная законченность, эмоциональная заразительность отличали ее клоуна с его странным «трагическим» смехом, возвышенными мечтами о Гамлете и острой болью от сознания своей ничтожности.

Не давая себе передышки, не пытаясь закрепить успех новыми вариантами найденного трагикомического персонажа, Алла Пугачёва продолжила поиск в разных направлениях. С 1977 года как солистка Росконцерта она много гастролирует по стране, начинает выезжать за рубеж. Ее репертуар разнообразен: от детских песенок, таких как «Волшебник-недоучка» Зацепина — Л. Дербенева, «Песенка первоклассника» («То ли еще будет») Э. Ханка — И. Шаферана, до исступленно страстного «Сонета Шекспира» на собственную музыку; от шлягеров, таких как «Я так хочу, чтобы лето не кончалось» А. Пугачёвой — И. Резника, до народного причета «Ой, дитя мое, дитятко», исполненного *a capella*. В 1978 году певица подготовила свою первую сольную программу «Монолог певицы» и сыграла в фильмах «Театр Аллы Пугачёвой» и «Женщина, которая поет».

В каждом случае певица должна была почувствовать, что это ее песня, что она может сделать ее своей, по-женски сравнивая работу исполнителя с «подгонкой по фигуре» платья-полуфабриката. Характерная маска снова понадобилась ей в песне «Все могут короли» Б. Рычкова — Л. Дербенева, которая была исполнена на Международном конкурсе «Сопот-78», где А. Пугачёва получила Гран-при «Янтарный соловей». В шуточную песню певица внесла особую, присущую ей раскованность, внутреннюю свободу, эксцентрику эпатажа; ее беспечная девчонка дразнила, увлекала, соблазняла. К этому времени Алла Борисовна уже почувствовала сладость исповедального, отчаянную жажду доверить людям свои невзгоды, боль и радость. Как бы олицетворяя новый тип Женщины, певица в этом качестве заняла свое особое место на эстраде и в жизни.

Вместе с Пугачёвой, «с ее манерой сценического поведения, с ее песнями в наше эстрадное искусство ворвалось нечто небывалое, дразнящее, своевольное и очень талантливое. В легком жанре начался «пугачёвский бунт», который, пожалуй, изменил сам характер этого жанра, во многом поубавив ему «легкости»[10].

В творчестве певицы конца 1970-х — начала 1980-х годов яркое звучание получил трагико-романтический шлягер. В отличие от «героев-любовников» — исполнителей, работавших одновременно в гражданственном и лирическом репертуаре, певица принципиально избегала «правоверных» песен. Показательно, что первые хиты, возведшие Пугачёву на пьедестал звезды, противопоставляли символическую пару: шута и короля, которые символизировали, с одной стороны, артиста-эксцентрика, на стороне которого живая человечность, с другой — власть, все подвергающую регламенту. Сама певица, ее имидж воспринимались как вызов всему, что подавляет свободное проявление мыслей и чувств[11].

Если бардовская песня выражала особый тип интеллигентского **свободомыслия,** то романтизированная эстрадная лирика середины 1960—1970-х годов «стилизовала «**свободочувствие**» — способ личной эмансипации, более близкий слушателям, не интересовавшимся социально-политическими проблемами, не измерявшими свою жизнь отвлеченными

[10] *Мархасев Л.С.* В легком жанре: Очерки и заметки. Л.: Сов. композитор, 1984. С. 269.

[11] *Чередниченко Т.В.* Песня // История музыки народов СССР. Т. VII. Вып. 2. М., 1997. С. 68—69.

историческими или философскими категориями»[12]. Эстафету песенного индивидуализма перехватывает пафосный лирический шлягер. «Чистая» лирика в 1960-х эволюционировала от традиционного светлого оптимизма к гипертрофированной романтике неразделенного чувства. Одновременно меняется эмоциональный колорит шлягерной лирики. Ностальгия, тоска, томительное одиночество эстетизируются песней, соединяющей романсовую чувствительность с пафосно-развитой фактурой, а в текстах — переполненной романтикой.

Исполнителями, чьи сценические образы наиболее полно соответствовали поэтике гипертрофированно-страстной лирики, стали: в конце 1960-х — начале 1970-х М. Магомаев, в репертуаре которого романтически-пафосный шлягер еще соседствовал с песнями гражданственной ориентации, а с середины 1970-х — А. Пугачёва. В ее репертуаре возобладала сугубо личная тематика. «Пугачёва, «унаследовав» от героической окраски мужского пения обязательную на классической советской эстраде крупномасштабную вокальную интонацию, перевела ее в регистр самодовлеющей силы чувства, проторив тем самым дорогу ценности вокального темперамента как такового, не оправдываемого (и не нуждающегося в оправданиях) «серьезностью» общественно значимых тем»[13].

Слушателей привлекла характерная для А. Пугачёвой безоглядная смелость «быть собой», экстравагантная манера исполнения, в которой ощущается «роковая» напористость, гипертрофированная характерность сценического облика, — все это не соответствовало образу «советской певицы».

Вокальный стиль Пугачёвой «первой волны» оказался обобщением наиболее сильных интонационных стремлений эстрады приходящих 1980-х годов.

С одной стороны, смело-волевая подача звука у певицы, находящейся в зените славы, оправдывала, легализовывала новую исполнительскую манеру рок-вокала, тогда еще полуподпольного, символизировавшего энергию недовольства и раскрепощенной чувственности. С другой — незащищенно-слабая интонация предвосхищала нимфеточно-«сладкую» манеру исполнения, пришедшую к популярности вместе с ансамблем «Ласковый май».

Игра в «силу-слабость» отвечала слушательским запросам разных поколений: и тех, кому на рубеже 1980-х было око-

[12] *Чередниченко Т.В.* Песня 1960—1980-х годов // Отечественная музыкальная культура XX века М., 1993. С. 103.

[13] *Чередниченко Т.В.* Песня 1960—1980-х годов. С. 104.

ло сорока, и тех, кто в это время еще ходил в школьной форме. Эта новая манера исполнения, новая стилистика вокала имела и локально-хронологический смысл, поскольку символизировала специфически женский вариант утверждения на нашей эстраде образа свободной личности[14].

В своем стремительном движении Пугачёва меняет музыкальные привязанности: в этот период в ее репертуаре много песен И. Зацепина, «циклы» песен Р. Паулса, Ю. Чернавского, И. Николаева, А. Морозова и др.

Тогда же в репертуаре певицы появились песни М. Минкова. Одна из лучших композиций конца 1970-х годов — драматический монолог «Не отрекаются, любя», позднее «Эти летние дожди», «Ты на свете есть», «А знаешь, все еще будет», «Монолог»...

По собственному признанию певицы, для нее важно как бы «внедряться в музыкальный образ» композитора. Острое ощущение музыкальной образности автора музыки счастливо сочетается у Аллы Пугачёвой с тонким чувством особенностей поэтического слова.

Песня «**Не отрекаются, любя**» написана, как уже сказано выше, для спектакля московского театра имени А.С. Пушкина, который назывался «Мужчины, носите мужские шляпы». Жанр мелодрамы требовал песни о любви.

> Не хотелось приглашать поэта для написания текста, — говорит композитор, — потому что чувствовал, что такие стихи есть, просто их надо хорошо поискать. Мы с режиссером этой постановки Алексеем Говоруха решили начать с русских классиков — Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Тютчева....
>
> Однажды он принес сборник стихов Тушновой. Книга открылась на «Не отрекаются, любя». Это был знак. В тот же вечер я сочинил песню, потому что когда ты ее чувствуешь, это много времени не занимает. Самое главное — идея, развитие.
>
> Спектакль оказался не выдающимся, а песню было жалко. В то время на горизонте появилась Пугачёва. Спела «Арлекино», был потрясающий успех, который можно сравнить со взлетом ракеты! Она пришла!

Жанровые разновидности современной эстрадной песни второй половины XX века функционируют во время развитой индустрии звукозаписи. Сегодня часто эстрадная песня воспринимается прежде всего в интерпретации эстрадных исполнителей. Слушатели далеко не всегда узнают, что же

[14] *Чередниченко Т.В.* Песня // История музыки народов СССР. Т. VII. Вып. 2. М., 1997. С. 69—70.

на самом деле сочинил композитор. Как было сказано выше, зачастую, к сожалению, певцы просто искажают замысел автора. Не так сложилось сотрудничество Минкова, весьма ревностно относящегося к своей музыке, и Пугачёвой, которая вносила изменения в текст композитора после согласования с автором и привносила важную исповедальную ноту в развитие интонаций песни.

Что позволило певице внести изменения в текст песни Минкова «Не отрекаются, любя», для чего она это сделала? Такую возможность предоставила сама песня, ее жанровая ориентация, структура мелодики.

В окружении «музыкального развлечения» — шарманочной «аэробики», высветившей крайнюю возможность песенного бесчувствия и бездумия, рэп-жонглирования словами и танцевальными фигурами — песни Минкова интересны эмоционально-насыщенной любовной исповедальностью, противоположны общему течению. Масштабностью интонационного и мелодического развития они соприкасаются с той линией развития отечественной песни, которая была настроена на реставрацию старинного романса. Правда, романсовая традиция получила за счет рок-перегрузки вокала в кульминациях современное звучание. Романсовая мелодия в новом виде сделалась более «плотной», «густой», эмоциональность интонации обрела экстатичность. Возникает двойственный эффект: традиционный лиризм, поданный с рок-концентрацией, кажется условной стилизацией прошлого, а экстатизм рок-звучания словно облагораживается от соприкосновения с этим прошлым.

Уже в ранних вокальных сочинениях Минкова нетрудно заметить гибкое воплощение элементов поэтической речи, умение по-своему применить те или иные закономерности взаимодействия музыки и слова. Композитор признается: «*из русских композиторов меня всегда привлекал* **своей работой со словом Мусоргский. Его выпуклое, рельефное, эмоционально-психологическое осмысление всех оттенков речи является для меня образцом».**

Это очень важное откровение автора, объясняющее пронзительную правдивость мелодики песен Минкова, повествующих о любви, о женской судьбе. Очевидно, именно это помогло певице-актрисе А. Пугачёвой столь проникновенно исполнить многие сочинения Минкова, которые вошли в сокровищницу отечественного композиторского творчества в области эстрадной песни и как образец эстрадного вокального исполнительства.

Вступление к песне «Не отрекаются, любя» типично для жанра романса, но мелодика вокала насыщена речевой декламационностью, стремящейся воспроизвести смысл слов текста В. Тушновой, вернее — воспроизвести интонации голоса женщины, произносящей эти слова.

> Алла не точно исполняет текст моей песни. Музыкальная линия видоизменяется, все время поднимаясь. Это как будто надеваешь новый костюм, и он на тебе меняет свою форму.

Пугачёва поет так, как будто бы только сейчас подбирает слова / мелодию, чтобы точнее выразить свои мысли, донести до собеседника свои чувства.

Интересна история одного исполнения этой песни.

Пугачёва выступила на фестивале «Московская осень» в Союзе композиторов, где композиторы представляли свои новые произведения. Минков предложил «Не отрекаются, любя».

На концерте певица могла исполнить две песни. «Вторая будет моего собственного сочинения», — сказала Пугачёва. Однако на фестивале исполнялись произведения только членов Союза композиторов, Алла Борисовна таковой не была, и в программе не могло быть ее песни. Тогда Пугачёва неожиданно заявила: «Я буду петь «Не отрекаются, любя» два раза». Над ней посмеялись.

> *М. Минков вспоминал:*
>
> Она обыграла на сцене эту песню очень эмоционально, показывая, что переживает. А потом спела второй раз, но **совершенно по-другому.** У нее в жизни больше не было такого выступления.
>
> Повернувшись спиной к публике, спела первый куплет. Зал был ошеломлен. Такого еще не было никогда! На втором куплете она стояла лицом к зрителям, не двигаясь, и все переживания были на лице, в глазах, которые сверкали, а эмоции разгорались внутри. Она пела всем своим существом.

У автора данной статьи есть свои воспоминания по поводу авторского исполнения данной песни. В 1980-е годы во время очередного концерта из произведений молодых композиторов Москвы Минков сам спел «Не отрекаются, любя». Со словами «Марк! Это же совсем другая песня!» — я кинулась к нему. «Я так написал, а она спела по-своему. Но я ей разрешил», — успокоил автор. Песня была та же (проверила с нотами в руках), но столько смысловых вариантов таилось в музыке, что, практически ничего не меняя, разные исполнители могут найти близкое именно для себя.

Своим строением «Не отрекаются, любя» сродни романсу, имеющему более свободную структуру (расширенный период в одно предложение), а не традиционно песенную — куплетную (куплет и припев). Композитор, сохраняя функциональную гармоническую основу, трижды, следуя за текстом и драматургией образа, немного видоизменяет интонационный строй, обостряет гармонии. Именно это — как и декламационность мелодики — позволило певице внести коррективы в авторский текст.

Уже в третьем такте вместо плавного течения мелодии Пугачёва выделяет слово «жизнь» квартовым скачком вверх, делает паузу, показав тем самым свое восхищение смыслом этого слова, а октавным провалом вниз, произнеся слова полушепотом, подчеркивает трагизм слов «кончается не завтра».

Трудность исполнения этой песни кроется в точности расстановки основной в четвертом повторении мелодии и предварительных кульминаций как линии развития драматургии образа.

Большая роль в песнях Минкова принадлежит выразительности фортепианной партии, порой концентрирующей в себе основной образ того или иного раздела. После лаконичных средств выразительности в первом куплете (звучит один рояль) во втором куплете учащается ритм фортепианного биения шестнадцатыми вместо восьмых, расширяется инструментальный состав: появляются ритм-секция, струнная группа, флейта и так далее.

Начало второго куплета певица поет очень драматично, «с придыханием», сменяется резкой фразой — «когда в окно» — и снова, почти шепотом: «ударит вьюга». Несмотря на поступенное движение второй половины куплета, исполнение построено на динамических контрастах: распевное — «не согревали» (на *f*) «мы друг друга» (на *p*), заканчивается куплет еще более декламационно.

Трудности исполнения первых двух куплетов: внезапная смена подачи голоса внутри одной короткой фразы — от распевного резковатого звучания верхних нот до полушепота при октавном скачке, а также при поступенном движении большие динамические контрасты (*p* на достаточно высокой ноте).

В третьем куплете происходит тональный сдвиг на полтона вверх, манера исполнения становится экспрессивнее. Пугачёва еще более вольно обращается с мелодией. Для исполнителя важно выбрать технический прием взятия первой ноты куплета: если взять грудным звучанием, исчезнет мяг-

кость, теплота, присущая исполнению этой фразы, если же взять фальцетом, то не будет хватать глубины, чувственности. Значит, надо выбрать золотую середину и спеть микстом.

Частая смена регистров, технических приемов, продиктованных сложностью мелодии, содержанием текста, требуют от исполнителя хорошей профессиональной подготовки, здесь существует опасность излишней пестроты исполнения.

Как уже было сказано выше, эта песня получила известность в исполнении Пугачёвой. Все последующие исполнители невольно подражали ее варианту музыкального текста песни.

А. Пугачёва, в отличие многих других исполнителей, столь совершенно владеет вокальной техникой, что все смены технических приемов происходят органично и незаметно. Без специального анализа прямое копирование ее исполнения весьма затруднительно.

Молодой исполнитель должен хорошо знать возможности своего голоса и найти собственную интерпретацию песни. В предпоследнем куплете очень важно подвести развитие к кульминационной ноте «до» — «за это можно все отдать». Кульминацию подхватывает инструментальный аккомпанемент. После заключительных аккордов инструментального проведения темы (в си бемоль миноре) мы видим возврат в начальную тональность (соль минор).

В последнем куплете происходит подведение итогов драмы (и в тексте, и в музыкальном воплощении), которая развернулась на протяжении песни. Снова «на пиано» сдержанными музыкальными средствами аккомпанемент подчеркивает содержание текста. Песня — яркий пример законченного музыкального произведения малой формы, полного драматизма и выходящего за рамки обычной эстрадной песни.

Раскрытие драмы со всеми контрастами и многоплановостью музыкального материала составляет главную сложность для исполнителя. Всегда есть опасность прямого подражания в исполнении. Особенно подражания такому мастеру, как Пугачёва. Трудно найти свой подход, но сделать это необходимо.

Алла Пугачёва нередко переделывала песни «под себя». Знала, как ей будет удобнее, на что обижались многие композиторы. Но как бы то ни было, песня становилась только выигрышнее.

Песня «**Ты на свете есть**», как было сказано, создана для первого фильма Карена Шахназарова «Добряки».

> Я понял ночью во сне, что нужно, заставил себя встать и записать то, что мне приснилось.

> Хороший был фильм, но как-то не ко времени сделан. Несмотря на то что папа Карена был ближайшим соратником М. Горбачёва, его работа неожиданно приобрела страшное антисоветское звучание. История простая: бездарный, необученный человек женится на дочери профессора и добивается, таким образом, невероятных высот, становится директором научно-исследовательского института.
>
> И это каким-то образом перекликалось с ощущением нашей интеллигенции: наши руководители тоже не всегда были хорошо образованы. В итоге фильм не пустили. Моя музыка была главной темой, которую никто не слышал. И я показал ее Пугачёвой. Она сказала: «А давай позовем Л. Дербенева, пусть он сделает подтекстовку». И Леня согласился.
>
> Алла попросила меня сочинить припев, и я сделал. Эта песня тогда не получила такого отклика, какой получила после исполнения Орбакайте. Я считаю, что заслуга всецело Кристины, потому что была сделана лучшая оркестровка, более современная, чем у Пугачёвой. Она дала ей жизнь, вторую новую жизнь.

Мелодия этой песни простая и доступная для неподготовленного исполнителя за счет плавности мелодической линии и традиционных гармонических оборотов. Этим обуславливается ее стопроцентная «хитовость». Как говорится, все простое гениально.

В запеве проскальзывает самая высокая нота всего произведения, и она не является опорной (высокие ноты встречаются чаще в припеве). Но несмотря на это центр тяжести падает на припев. Трудность исполнения кроется в витиеватости мелодии куплета. Шестнадцатые на словах «каждую минуту» представляют неудобство для исполнения. Надо слегка «зацепить» ноту «до» наверху и сделать опору на «соль». Слова «пройти» являются опорными.

Отметим характерный гармонический оборот этой песни и в куплете, и в припеве, который усиливает напряжение. Вместо ожидаемой тоники композитор дал вводный двойной доминанты. После второго куплета за счет отсутствия припева и за счет тонального сдвига вверх на тон происходит усиление динамики, накапливается энергия. Припев подхватывается оркестровой партией, что является кульминацией всей песни. Страсти утихают в последнем куплете...

Одна из ходовых в пении А. Пугачёвой красок — резкий переход от экстатически-откровенного, вызывающего, почти болевого звучания (переосмысленной вокальной мощи «героев-любовников») к идущей от бардов (в частности, от Н. Матвеевой) наивной незащищенной интонации... «Отчаянная

тоска, стремление найти понимание и глумливость, циничный смех, жажда любви и нежная хрупкость, искушенность и незащищенная чистота, — все это как результат трагической эмоциональной раздвоенности оказалось своеобразным знаком времени»[15]. Наступало новое время, совместившее в психологии людей еще не вполне забытые социальные идеалы и равнодушный скепсис в отношении какой-либо общественной активности.

На подобных переключениях строилось ее исполнение «Летних дождей» (музыка М. Минкова, слова С. Кирсанова).

Песня, написанная к спектаклю центрального детского театра, понравилась Пугачёвой, однако показалась слишком короткой. Певица придумала: второе четверостишие нужно сделать припевом.

> И тем самым обозначила форму песни. В этом Алла по праву является соавтором. В некоторых местах ей было неудобно по диапазону. У нее достаточно ровный голос, но есть всегда менее удобные ноты. И она поправила такие места.
>
> Однажды она мне сказала: «Ты знаешь, я записала твои “Летние дожди”. Тебя не было, и мне было так хорошо работать: никто на меня не давил».
>
> Поэтому существует несколько вариантов «Летних дождей». Дело в том, что я все-таки сделал тот вариант, который устраивал меня.

В песне «Эти летние дожди» достаточно большой диапазон мелодии (от «соль» малой октавы до «до» второй октавы). Пугачёва отступает от нотного текста, меняет мелодию второй фразы, видимо, для достижения большей выразительности. Мелодия уходит на октаву вверх по сравнению с нотным текстом. И тем самым певица обходит неудобные ей скачки.

Мелодическая линия у нее более сглаженная, поступенная. На высоких нотах поет мягко начало песни. На словах «как будто лучше» она делает плавное нисходящее движение, что лучше ложится на слух (У Минкова эта фраза имеет более романсовый характер). Следующая фраза продолжает мотив на двух нотах. В варианте Пугачёвой куплет заканчивается спокойным движением, отражая содержание текста.

Заметим, что все изменения текста Минкова певица производит только в запеве, имеющем речитативный, мелодекламационный характер. Вольное обращение с мелодией, видимо, стало возможным благодаря творческому контакту между автором и исполнителем.

[15] *Чередниченко Т.В.* Песня // История музыки народов СССР. С. 69.

В нотном тексте клавира даже в тональности соль-мажор (Пугачёва поет в ми-бемоль мажоре) окончание первого проведения запева, имеющего характер вступления, происходит на очень низких нотах (фа-диез малой октавы).

Текст мелодии припева остается неизменным с включением мелизматики, характерной для вокального исполнения. Только в последней фразе припева слышны изменение мелодии, неожиданная смена тональности.

В инструментальном эпизоде появляется новый музыкальный материал со сдвигом тональности вверх. Смысловой акцент песни падает на второе более просветленное проведение куплета. Слышны блюзовые опевания мелодии, что вносит новую краску. Начало припева продолжает линию развития куплета при достаточно свободном исполнении мелодии вплоть до кульминации. Маленькое музыкальное завершение еще более усиливает эффект полного умиротворения.

Пугачёва находит очень много исполнительских приемов и красок, благодаря чему ни куплет, ни припев не повторяются по манере исполнения.

Драматургия музыкального образа выстраивается от спокойного размышления о «летних дождях», через взволнованные воспоминания и ожидания какого-то обновления жизни, утверждения невозможности перемен до умиротворенного созерцания природы, приносящей успокоение. И всё это на небольшом музыкально-временном расстоянии двухкуплетной песни!

> *Марк Минков:*
>
> Было много оркестровок этой песни, но как-то трудно она шла на концертах. То ли не ко времени написана, то ли ей не в этой стране надо было быть созданной. Это произведение совершенно не русское, а скорее западное.
>
> Анатолий Клейнот сделал очень красивую аранжировку, Алла спела хорошо, но почему-то пропал смысл стихов.
>
> Алла сама села за рояль, понимая, что слова не простые, их никто не понимает и надо что-то делать, подумала и донесла до зрителя смысл этой песни.

Когда Марка Анатолиевича зовут на различные конкурсы в качестве члена или председателя жюри, он предупреждает:

> Дорогие, не пойте песен Минкова, которые исполнила Пугачёва, потому что вас сразу будут сравнивать с ней, и вы получите минус.

Алла гениальна, а вы пока не очень.

Песня «**А знаешь, все еще будет**», написанная для фильма «Мы жили по соседству», оказалась ненужной:

Руководство решало, а не режиссер, точно так же как сейчас решает не режиссер, а продюсер.

Мое детище оказалось в «свободном плавании», и уже по проторенной дорожке я пришел к Алле, которая дала ей новую жизнь. А этот фильм никто не видел...

Песня была камерная, исполняла молодая Отиева. Пугачёва сделала ее по-своему и записала для диска Марка Минкова. Старшее поколение помнит, что был клип, где Алла и маленькая Кристина пели вместе «А знаешь, все еще будет».

Точнее, дочка делала вид, что поет, потому что дабл-трек[16] сделала мама. Сейчас Кристина сама ее исполняет. Так что я — как дедушкин сундук — перехожу в этой семье по наследству.

Эта песня — в стиле западных поп-групп того времени — вполне могла бы быть исполнена каким-нибудь вокально-инструментальным ансамблем. Добрая, светлая песня дает положительный настрой, чего не хватает современной эстраде, где нет по-настоящему добрых произведений.

Ритмика песни характерна для советской танцевальной музыки 1970-х годов. В музыкальном материале отражаются интонации разговорной речи (если вопрос в тексте, то мелодия идет вверх, что характерно для вопроса в разговорной речи). Очень освежает гармония припева, уходящая в ми-бемоль мажор из до-мажорного куплета. Припев заканчивается остановкой на доминанте основной тональности, подчеркивая вопросительное предложение в тексте.

Пугачёва не отступает от музыкального текста автора. Казалось бы, несложная мелодия, певица находит оригинальные исполнительские решения, ведет диалог со зрителем, подчеркивая нюансы каждой фразы.

Марк Минков:

Профессионал отличается от непрофессионала одним — вдохновение надо уметь вызывать у себя. Оно у меня возникает, когда появляются стихи, которые я чувствую и понимаю.

Пугачёвой тоже дано очень тонко чувствовать текст песни, что очень хорошо влияет на их творческий тандем и усиливает воздействие музыкального произведения на слушателя.

[16] Наложение второго голоса в унисон с первым.

«Монолог».

Есть у меня песня на стихи Марины Цветаевой «Уж сколько их упало в эту бездну». Когда ее сочинил, подумал, что надо дать короткое название. И родился «Монолог», который был создан во время отдыха в Рузе.

Пугачёва ее спела замечательно. На мой вопрос: «Почему ты ее редко поешь?» — она ответила: «Мне кажется, это реквием по мне».

Там есть такие строки:

«Уж сколько их упало в эту бездну,
Разверзтую вдали!
Настанет день, когда и я исчезну
С поверхности земли».

Я попытался переубедить Аллу: Марина Цветаева сочинила это стихотворение в 1913 году, после чего прожила еще 28 лет. Но Пугачёва осталась при своем мнении. А работал я с нею в удовольствие.

Но когда однажды в телевизионном концерте она спела трагический «Монолог», а потом сразу же веселую «Белая панама» — просто растерялся. Как это можно соединить?..

Стихотворение М. Цветаевой Минкову прочитала случайно в «Рузе» — в доме творчества композиторов — дочь известного композитора-песенника Серафима Туликова.

В этот момент у меня все внутри перевернулось! Было ощущение, что в моей жизни происходит что-то очень важное, смертельно необходимое.

Утром эти стихи были положены на музыку, как говорится, к завтраку. Я сразу придумал первый музыкальный ход: «Уж сколько их упало в эту бездну, разверзтую вдали...» А дальше все просто. Главное сразу поймать интонационное ядро, ритм, фигурацию.

Это было единственное мое произведение, написанное не по заказу для кино или театра. Когда я сочинил песню, абсолютно ясно понял, что кроме Пугачёвой ее нельзя петь никому. Да никто и не споет, даже если сильно постарается.

Пугачёва долго обдумывала, пыталась по-разному исполнить. Потом пришла в студию записывать голос, послушала фонограмму и вдруг сказала: «Ты мне реквием сочинил». Я ответил, что это — монолог. Немного с ней поговорил, «расковырял больные места» как режиссер, поскольку я разбираюсь в стихах — поэты-профессионалы с этим соглашаются. «Скорей в аппаратную» — сказала Алла. Я понял, еще минута, и она начнет плакать. И как обычно первый дубль записала гениально, второй — еще гениальнее».

«Монолог» интересен тем, что представляет собой синтез русского городского или даже старинного романса и рок-баллады. С одной стороны, гармонизация песни отличается прозрачностью, четкостью голосоведения и основана на лучших классических традициях, в чем-то напоминая фортепианные сочинения Шопена (прелюдии, ноктюрны, вальсы).

С другой — Минков здесь так же, как и в других своих сочинениях, использует всё богатство музыкально-гармонического языка, который накоплен в XX веке, от импрессионистов до джазовых композиций и рок-культуры.

Использование поэзии великих авторов — всегда большая ответственность: важно, не теряя образности, сущности первоисточника, создать музыкальный эквивалент, обогатить тем, что может привнести музыка. М. Минков умеет это делать, и на этот раз блестяще справился с поставленной задачей.

Музыка только усиливает то воздействие, которое оказывают стихи.

В песне заложены определенные трудности, которые должен преодолеть исполнитель. Например, певцу грозит опасность впасть в излишний пафос, превратить сдержанную страстность и драматизм в плохую мелодраму.

Пример первой исполнительницы этой песни показывает, что такую мелодию нельзя исполнить, слепо следуя нотному тексту, его метроритмической структуре. Последняя должна быть несколько свободной, несмотря на жесткость заданного ритма. Важно провести линию развития мелодии к кульминационным моментам и к основной генеральной кульминации.

Эту песню композитор любил больше всех остальных...

В песнях Марка Минкова вокальная партия строится на постоянных сменах речитативного и песенного типов интонирования. Они представлены, как правило, уже в начале — во вступительных разделах или в запеве. Каждый тип интонирования имеет свою линию развития, причем песенный становится основным интонационным ядром произведения, завершает фразы, членит форму, звучит в наиболее ответственных ее участках, дает жизнь новым вариантам, в которых ясно узнается начальная мелодическая попевка. Она закрепляется в сознании как самая устойчивая и запоминающаяся. Слух постоянно фиксирует ее, словно и не покидая жанровые рамки песни. А вместе с тем в сочинении действует сквозная линия речитативно-декламационной детализации, развивающаяся по пути нарастания драматизма, экспрессии, отражающая характер речи.

Та же двойственность проявляется и в ритмике. С одной стороны, она крайне изменчива, что обусловлено ритмом стиха. С другой — нельзя не заметить повторов, вариантного развития, трансформации ряда устойчивых ритмических формул, появления ритмически четкой остинатной фигуры, подкрепленной и усиленной равномерным движением в партии фортепиано в духе «эстрадно-барочного» прелюдирования.

В соотношении декламационно-монологического и песенного начал следует подчеркнуть, что оно носит не случайный характер и не исчерпывается решением формально-конструктивных или иллюстративных задач, а впрямую связано с эмоционально-образным развитием сочинений.

Мелодии песен Марка Минкова — маленькие драмы. Это не поп-музыка, которая строится на четырех нотах, трех аккордах, остинатном танцевальном ритме. Его музыка насыщена богатой мелодикой, гармонией, фактурой аккомпанемента.

Авторами стихов были не ребята «со двора», а такие поэты, как А. Блок, М. Цветаева, Л. Дербенев, В. Кирсанов, Р. Рождественский, Л. Рубальская, П. Синявский, В. Тушнова, И. Шаферан и многие другие.

Успех музыкального произведения во многом зависит от исполнителя. Марку Анатольевичу в этом плане повезло. И прежде всего в плане сотрудничества с Аллой Борисовной Пугачёвой, которая не просто великолепно исполнила его песни, а привнесла в них свое видение образов. Возникло редкое сочетание соавторства талантливого композитора и блестящей певицы-актрисы.

Список литературы

1. *Косачева Р.Г.* Марк Минков // Композиторы Москвы. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1976.

2. Марк Минков: Музыку люблю даже больше, чем себя (интервью Ларисы Малюковой) // Новая газета. 2003. 17 марта.

3. Марк Минков: сейчас народ – сирота (интервью Натальи Малаховой) // Новая газета. 2006. 11 мая.

4. Марк Минков: Я проиграл Алле Пугачёвой. И выиграл (интервью Владимира Альбинина) // Труд. 1996. 27 янв.

5. *Мархасев Л.С.* В легком жанре: Очерки и заметки. Л.: Сов. композитор, 1984.

6. *Чередниченко Т.В.* Песня // История музыки народов СССР. Т. VII. Вып. 2. М., 1997.

7. *Чередниченко Т.В.* Песня 1960—1980-х годов // Отечественная музыкальная культура XX века. М., 1993.

Характеристика лидирующих музыкальных инструментов, использующихся в китайской музыкальной драме байцзюй

Ли Цзяньфу
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. *В данной статье дается обзор основных музыкальных инструментов одного из видов китайской музыкальной драмы байцзюй. Далее автор хотел бы представить читателям ведущий музыкальный инструмент драмы байцзюй. Их основные характеристики, техника музыкального исполнения и их прочие особенности. Данная статья может дать дополнительный материал специалистам, изучающим традиционную музыкальную культуру Китая, а также всем, кто интересуется вопросами сохранения самобытных культурных форм малых народов, населяющих наш земной шар.*

Ключевые слова: *китайские музыкальные инструменты, лидирующие музыкальные инструменты, характеристика музыкального инструмента, техника музыкального исполнения, драма байцзюй.*

Li Jianfu
Lomonosov Moscow State University

Characterization of the leading musical instruments used in the Chinese musical drama baiju

Abstract. *This article gives an overview of the most important musical instruments of one of the types of Chinese musical drama baiju. Further, the author would like to introduce the leading musical instrument of the drama baiju to readers, their main characteristics, the technique of musical performance and their other characteristics. This article can give additional material to specialists studying the traditional musical culture of China, as well as to all who are interested in the issues of preserving the original cultural forms of the small peoples inhabiting our Earth.*

Keywords: *chinese musical instruments, the leading musical instruments, the characteristic of musical instrument, the technique of musical performance, drama-baiju.*

Китайские традиционные музыкальные инструментам, как и вся китайская культура, имеют трехтысячелетнюю историю [1, *3*]. Первый период расцвета музыкальных инструментов пришелся на время правления Сяньцинь (711 до н.э. — 256 до н.э.). В то время главными музыкальными инструментами были ударные инструменты. Вторым временем расцвета музыкальных инструментов явился период Суй и Тан (581—907). Период Суй и Тан был временем культурного обмена, поэтому большое количество иностранных музыкальных инструментов проникли в китайскую культуру, и щипковые инструменты получили беспрецедентное распространение. С династии Сун до династии Цин (960—1840) струнные инструменты продолжали оставаться очень популярными [1, *4*]. Традиционно китайские музыкальные инструменты делятся на несколько типов, таких как ударные, духовые, струнные и щипковые. Область применения этих инструментов, помимо сольного исполнения, очень широка, и в музыкальной драме они используются для музыкального сопровождения. Всего существует не менее 300 видов китайской музыкальной драмы [2, *3*]. Выбор и комбинации музыкальных инструментов в этих видах традиционного китайского искусства очень отличается от вида к виду. При этом есть общие черты. Одной из наиболее характерных является обязательное наличие лидирующего музыкального инструмента в ансамбле. Главный лидирующий музыкальный инструмент присутствует не только в традиционных музыкальных драмах *кунь-цзюй* (昆曲)[1], пекинской опере (京剧)[2], шэньсийской опере *цинь-цян* (秦腔)[3] и

[1] *Кунь-цзюй* (昆曲, букв. «Куньшаньские мелодии», популярная местная музыкальная драма в провинции Цзянсу (в конце периода Юань).

[2] Цзинцзюй (京剧, букв. «столичная драма»), зародилась в конце XVIII века и приобрела законченную форму и известность в середине XIX века.

[3] Цинь-цян (秦腔, букв. «Циньский напев», популярная местная музыкальная драма в провинции Шэньси, в периоде Тан).

других подобных, имеющих сравнительно длинную историю, но и некоторых сформировавшихся недавно, таких как опера *байцзюй* (白剧), опера *чжуанцзюй* (壮剧)[4] и некоторых иных. Все эти виды китайской музыкальной драмы имеют свой собственный *хороутерный* для данного вида лидирующий музыкальный инструмент. В каждой опере ведущим инструментом является самый распространенный в данной области музыкальный инструмент. Так, в пекинской опере выбор пал на *цзинху* (京胡), популярный в центральном районе Китая инструмент. А в опере *байцзюй*, которая родилась в юго-западном районе, выбраны самые популярные местные музыкальные инструменты *саньсянь* (三弦) и *сона* (唢呐). Говоря о лидирующем инструменте оперы *байцзюй*, необходимо отметить ее особенность, а именно, что *байцзюй* основана в середине XX века на основе двух музыкальных стилей: *чуйчуй-цян* (吹吹腔)[5] и *дабенйюй-цзюй* (大本曲剧)[6], поэтому она имеет не один, а два лидирующих инструмента. В зависимости от того, какой стиль лежит в основе каждого конкретного спектакля, такой инструмент и является лидирующим в нем. Так, в *чуйчуй-цян — сона,* а в *дабенйюй-цзюй — саньсянь.*

Среди 55 национальностей (*минзу*), проживающих в Китае (помимо основной народности *хань* — именно ей принадлежит создание пекинской оперы), большой интерес представляет народность бай, имеющая собственный вариант музыкальной драмы. В настоящее время эта драма получила наименование *байцзюй* (白剧). Народ бай издревле проживает на юге Китая в провинции Юньнань (в районах Юнань-Гуйджоуского нагорья).

Центром музыкально-драматического искусства байцев является автономный округ Дали на западе провинции Юньнань. Для него в Китае была разработана специальная государственная политика, направленная на сохранение языка, вероисповедания, искусств и обычаев народности бай. В 1962 году здесь была создана национальная оперная труппа, которая с 1964 года осуществила ряд новых постановок.

---

[4] *Чжуанцзюй* (壮剧, букв. «Чжуанская драма», зародилась в средине XX века в провинции Юньнань).

[5] Он сформировался в округе Дали во времена династии Мин. Этот стиль получил свое наименование по напевам, исполняемым на духовых инструментах, и прежде всего — на лидирующем инструменте, гобое *сона*.

[6] *Дабенйюй-цзюй* (大本曲剧, букв. «драма песни-сказы», местная профессиональная певческая драма в городе Дали провинции Юньпань.

Музыкальная составляющая сравнительно недавно появившейся оперы *байцзю* имеет ряд особенностей, которые формировались в процессе исторического развития театра в провинции Юньань. Так, отличительной чертой *байцзюй* стал музыкальный стиль *чуйчуй-цян*. Новые напевы, составляющие стиль *чучуй-цян*, соединившись с местными песнями и плясками, а также с профессиональной певческой традицией, получившей определение *дабэнцюй*, составили тот музыкальный костяк, который стал включаться в оперу *байцзюй*. Говоря о ведущих инструментах, необходимо отметить, что опера *байцзюй* имеет особенность: будучи основана в середине XX века на основе двух музыкальных стилей (*чуйчуй-цян* и *дабэнцюй*), она имеет в разных спектаклях два разных лидирующих инструмента, в зависимости от того, какой стиль лежит в основе спектакля. Как уже говорилось, если это *дабэнцюй*, то ведущий музыкальный инструмент *саньсянь*, если *чуйчуй-цян*, то *сона*. Далее автор хотел бы представить читателям музыкальные инструменты сона и саньсянь, которые играют командующую роль в ансамбле.

I. Сона (唢呐)

Духовой инструмент сона проник в область Дали вместе с музыкальной драмой чуйчуй-цян в XVII веке. Полюбившись местному народу, он мало-помалу превратился в популярный местный народный инструмент. В традиционной драме чуйчуй-цян в области Дали сона являлся единственным мелодическим инструментом, и позднее в ее преемнице драме *байцзюй* он унаследовал ту же особенность. Музыканты, играя мелодию для арий *чуйчуй-цян*, в драме *байцзюй* также используют сону как основной ведущий музыкальный инструмент и для аккомпанемента для арий, и как мелодическое наполнение в перерывах между ними. Перейдем к описанию самого инструмента сона и способу игры на нем.

Музыкальный инструмент сона также называется лаба — один из видов язычковых духовых китайских народных музыкальных инструментов. В III веке сона попала в Китай из Персии. Некоторое время спустя стала широко распространенным музыкальным инструментом в Китае. Сона народности бай обладает ярким звуком, резким, сильным неповторимым стилем. Ее высокие ноты звонкие, низкие ноты звучные, регистр достаточно широкий и обладает богатой выразительностью.

Устройство инструмента: деревянная труба, коническая форма, 8 отверстий (7 спереди, 1 сзади), латунный верхний торец имеет двойной. Маленькая сона: длина 22~30 см. Обычно длина 23 см (мягкий звук, чаще используется в соло и в оркестре). Средняя сона: длина 32~40 см. Обычно длина 37 см, сила звука находится между маленькой и большой соной, обладает мягким звучанием. Чаще используется в музыкальном сопровождении песен и танцев. Большая сона: длина 42~57 см, чаще всего встречается 50 см. Выдуваемый звук низкий, чаще используется для исполнения больших музыкальных произведений.

У традиционной соны всего 8 отверстий для контроля высоты звука: для указательного, среднего, безымянного пальцев и мизинца правой руки, а также большого, указательного, среднего и безымянного пальцев левой руки. Основные техники исполнения: глиссандо, вибрато, стаккато.

Приемы игры

1. ***Воздушное вибрато.*** Воздушное вибрато — это один из видов звукового напева, в нотах обозначается знаком“~”. Этот способ игры: сделать глубокий вздох, нижняя часть живота поддерживает дыхание и эластичное сжатие, выпускаемый звук производит маленькое колыхание, этот эффект похож на вибрато струнных инструментов. Этот вид вибрато можно на основании требований музыкального произведения различается по скорости и силе. Обычно часто используется для долгого звука, иногда показатели его энергии колыхания различаются в зависимости от национальности и местности.

2. ***Зубное вибрато.*** Звуковое вибрато — это один из видов звукового напева, в нотах обозначается знаком“~” и “齿”(зубы). Способ его исполнения: используются нижние зубы, которые легонько двигают насадку, что приводит к дрожащему звуку. Такой зубной вид вибрато чаще используется в исполнении китайской оперы, в театре и в народных произведениях. Его можно разделить на два вида — твердую и мягкую вибрацию. При твердой вибрации зубы находятся в непосредственном контакте с насадкой, а при мягкой вибрации губы подкладываются между зубами и насадкой. Зубное вибрато обычно используется в одном звуке, в это время надо обращать внимание на равномерность степени вибрации.

3. ***Пальцевая трель*** — это довольно распространенная техника. Она часто используется, чтобы выразить чувства радости и воодушевления, но в некоторых произведениях может выражать разнообразные чувства. При исполнении ее особенность отчетлива в быстрой смене близко расположенных звуков. Смена звуков происходит очень быстро, нужно исполнять трель очень четко, иначе может музыкальное произведение превратиться в напев.

4. Предплечная трель и пальцевая трель звучат по-разному. При игре для звукоизвлечения главным движением выступает движение предплечья, вызывающее быстрое движение пальцев, которое происходит перпендикулярно трости. Следом пальцы открывают и закрывают звуковые отверстия и воспроизводят колебание. Особенность такого вида трели — ровность и насыщенность, длительность. Обычно исполняется в наполненных чувствами музыкальных фрагментах.

II. Саньсянь（三弦）

Это музыкальный местный инструмент народности бай, проживающей в области Дали. Для традиционной для области Дали певческой традиции *дабэнцюй саньсянь* был единственным инструментом для аккомпанемента. После того как *дабэнцюй* стал частью оперы *байцзюй*, композиторы, создавая музыку для арий в стиле *дабэнцюй*, следуя традиции стали использовать музыкальный инструмент *саньсянь* как ведущий инструмент в ансамбле. Рассмотрим характеристики и технику игры на *саньсянь*.

Саньсянь — щипковый музыкальный инструмент. У саньсянь три струны, отсюда и название, которое буквально означает «три струны». Инструмент состоит из головки грифа, шейки, корпуса. На верхушке головки грифа обычно вырезаны различные узоры, как правило вырезают голову дракона, и называют их драконий саньсянь. Нижняя часть, а также отверстие колок, слева два колка, справа один колок. Шейка довольно длинная, сверху соединена с головкой грифа, а снизу с корпусом. Шейка полукруглой столбчатой формы, гриф саньсянь с гладкой поверхностью. В верхней части верхний порожек в гучжэне, в нижней части квадратной формы в корпусе. Корпус иначе называют кадло, это резонатор саньсянь, он бывает слегка квадратный или шестиугольный, сделан из цельного бруска дерева или склеен из отдельных кусочков дерева, поверхность сделана из змеиной кожи. Саньсянь бывает маленьким, средним и большим. Большой длиною примерно

122 см, можно настроить тональности G\d\g; средний длиною примерно 100 см, маленький всего примерно 53 см.

Используются шелковые или стальные струны, начинают играть с высокого звука, по очереди — внешнюю, среднюю и внутреннюю струну. Внешняя самая тонкая, а внутренняя струна самая толстая. С одной стороны три струны приведены к нижней ромбовидной панели корпуса, с другой — по отдельности намотаны на три колка. Саньсянь обладает мелодичным и звучным тембром, большой силой звука, широким диапазоном и тремя октавами. Положение во время игры — сидя, ноги врозь, левая нога слегка впереди или правая лежит на левой ноге, корпус должен находиться на правом бедре, головка грифа наклонена влево. Во время игры на саньсянь левая рука осторожно поддерживает шейку и при помощи указательного, среднего, безымянного пальцев нажимает на струны. На большой и указательный пальцы правой руки привязываются бамбуковые полоски, чтобы играть, остальные три пальца держатся в середине ладони.

Техника исполнения на саньсянь

1. ***Смена позиций.*** Каждый палец левой руки нажимает на звуковую и, согласно музыке, движется вверх или вниз, это и называется смена позиции. Позиция струн на саньсянь большая, диапазон каждой позиции ограничен, поэтому во время игры нужно достаточно часто менять позиции. По причине того что саньсянь безладовая, чтобы полностью с помощью пальцев рук взять звук, поэтому смена позиций — одна из самых часто используемых и важных техник левой руки. Ее очень сложно освоить технически. Состояние уровня техники смены позиций влияет на точность звука, ритм, соединение звуков и непосредственно отражает качество исполнения.

2. ***Вибрато*** — это украшающая техника игры.

На верхней части шейки — передвижение слева направо или скольжение сверху вниз, чтобы изменить натяжение или протяженность нажимаемой струны, тем самым получается регулярный и изящный эффект звуковой волны. Вибрато саньсянь согласно способам движения разделяется на «скользящий» (сверху вниз) и «распевающий» (слева направо). Во время игры на саньсянь вибрато бесконечно меняется. Скольжение — это изменение протяженности струны, чтобы получить эффект звуковой волны. Необходимо подпирать плечевой сустав, рукой привести в движение запястье, еще раз привести в движение ладонь, палец скользит по струне, это называется скольжение. В легком вибрато применяется на средней, самой толстой струне, а также низкий регистр. Скольжение и легкое вибрато имеют разницу в звучании. Звуковая волна распевания вращается более отчетливо. Во время игры на саньсянь вибрато меняется множество раз. В общем говоря, при исполнении красивых лиричных произведений вибрато достаточно мягкое, амплитуда немного большая; при исполнении волнительного, темпераментного произведения — вибрато довольно быстрое и амплитуда немного маленькая. Оно обладает протяжным отзвуком, украшает мелодию и тембр и усиливает мелодичность музыкального произведения, более того — обогащает экспрессивность и повышает функцию выразительности.

3. ***Глиссандо. Глиссандо*** — самое оригинальное средство выразительности при игре на саньсянь, а также лучший способ показать характеристики национальной традиционной музыки. Глиссандо производится одинаковым ведением пальца по грифу верх или вниз, возникает звук, содержащий все имеющиеся ритмы и продолжительные звуки. Шейка саньсянь длинная, широкие фонемы, длинные дистанции глиссандо, как правило, необходимо объединять смены позиций для того, чтобы завершить. Глиссандо саньсянь можно разделить на верхнее, нижнее, а также исходное. Использование глиссандо может сделать мелодию более колоритной, более насыщенной. Глиссандо может быть длинным и коротким, произвольно принимать звук, может быть однозвучным, но также многозвучным, подражать человеческому голосу, естественному звуку и так далее. В том числе использование техники долгого звука наиболее характерно для исполнения. Глиссандо саньсянь часто используется в качестве специального звука для множества музыкальных и звуковых эффектов, полностью выражает саньсянь из-за своей формы и формирования этого уникального умения техники левой руки, ярко отражает традиционные звуковые характеристики китайской музыки.

Лидирующий музыкальный инструмент среди инструментов ансамбля китайской оперы занимает выдающееся положение, его звук все время отчетливо слышен и его громкость превосходит звук других музыкальных инструментов. Он может играть в унисон или почти в унисон с вокальной мелодией, по отношению к целому ансамблю он является возглавляющим. В ансамбле другие музыкальные инструменты

могут быть заменены или могут меняться местами — все, кроме ведущего инструмента.

В последние годы, вместе с реформой и развитием музыки китайской традиционной драмы, количество используемых видов музыкальных инструментов в ансамбле драмы существенно возросло. При этом управление ансамблем в большей степени стало соответствовать образцу западных оркестровок: стали использоваться строго фиксированные нотные партитуры, ноты и тексты для вокальной составляющей музыкальной драмы стали тоже закрепленными, стало использоваться дирижерское управление. С исчезновением импровизации в китайской современной развивающейся опере роль ведущего инструмента стала ослабевать. Теперь в аккомпанементе отношение ведущего музыкального инструмента к остальным инструментам перестало быть простым управлением, когда ведущий инструмент лишь ведет за собой остальные инструменты, а отношения ведущего и остальных инструментов трансформировались во взаимозависимость и сотрудничество. Но в отношении старого репертуара в большинстве спектаклей, имеющих длительную историю и богатые традиции, главная роль ведущего инструмента осталась прежней, как и в прошлом в аккомпанементе ведущий инструмент продолжает играть очень важную роль.

Список литературы

1. 袁静芳.中国传统乐器. 北京：中国电子音像出版，2012. 共172页. [*Юань Цзинфан*. Китайские традиционные музыкальные инструменты. Пекин: Китайское электронно-аудиовизуальное изд-во, 2012. 172 с.].

2. 王海默. 简论戏曲的主奏乐器. 陕西：交响. 西安音乐学院学报. 1991.03. [*Ван Хаймо*. Обоснование о ведущих инструментах музыкальной драмы. Шаньси: симфония. Журнал сианской консерватории. 1991. №3].

Пьеса «Цюй Юань» Го Мо-Жо в театре им. М.Н. Ермоловой

ИньЧжэн

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. *В статье рассматривается постановка в театре им. М.Н. Ермоловой в 1954 году спектакля «Судьба поэта» по пьесе китайского драматурга Го Мо-Жо «Цюй Юань», относящаяся к феномену советско-китайского культурного взаимообмена, в процессе которого советские пьесы ставились на сцене китайских театров, и наоборот. В статье рассматриваются непосредственно особенности пьесы, личность героя и автора, а также приемы воплощения данного материала в режиссуре, сценографии, музыке, актерской игре. Особое внимание уделяется отображению данного события в прессе.*

Ключевые слова: *драма, китайский драматический театр, советская сцена, межкультурные связи, китайский поэт, идеология.*

Ying Zheng

Lomonosov Moscow State University

The play «Qu Yuan» by Kuo Mo-Jo in the Yermolova Theatre

Abstract. *The article deals with the production of the play 'The Fate of the Poet' in the Yermolova Theatre in 1954. The performance was based on the play "Qu Yuan" by the Chinese playwright Kuo Mo-Jo which was related to the phenomenon of Soviet-Chinese cultural exchange, in the course of which Soviet plays were performed on the stage of Chinese theatres, and vice versa. The article deals directly with notable features of the play, the personality of the hero and the author, as well as with the methods of the material's execution in directing, scenography, music, acting. Particular attention is paid to press coverage of the event.*

Keywords: *drama, Chinese drama theatre, Soviet stage, intercultural communication, Chinese poet, ideology.*

История театра им. М.Н. Ермоловой насыщена интересными событиями и отличается оригинальным репертуаром, который формировался благодаря активному взаимодействию с театрами других стран. Межкультурные связи позволяли воплощать на сцене театра различные эксперименты, которые органично вписались в богатую историю этого одного из самых знаменитых театров России.

Согласно Справочнику театров Москвы, театр им М.Н. Ермоловой был организован в 1937 году. Коллектив театра был воспитан выдающимся артистом Н.П. Хмелёвым (1901—1945), который осуществлял руководство театром до 1945 года [8, *71*]. Характеризуя творческое кредо театра, авторы справочника пишут о том, что коллектив всё время пребывает в поиске драматургических и прозаических произведений, которые могли рассказать именно о современном человеке. Однако не чужды театру и экскурсы в прошлое, обращение к исторической теме [8, *71*].

Существенной частью истории межкультурных связей, осуществлявшихся в театре им. М.Н. Ермоловой, является сотрудничество с китайским театром. Этот процесс происходил в 1950-е годы и являлся отражением общегосударственной тенденции, направленной на укрепление отношений СССР и Китая. В свете этих обстоятельств китайский театр буквально пропагандировался властями Советского Союза.

В те годы печатались статьи по истории и культуре Китая, а на сценах театров — оперных и драматических — осуществлялись постановки китайских драматургов и композиторов. О том, что эта тенденция в середине 1950-х годов набрала стремительные обороты, свидетельствуют многочисленные публикации в прессе. Так, одно из самых влиятельных изданий того времени — журнал «Огонек» — сообщал, что московские театры «начали активно ставить пьесы, чье авторство принадлежит китайским драматургам, а также странам, в которых процветает народная демократия» [7, *18*]. Автор отмечает, что особую любовь советский зритель испытывает к трагедии, основанной на историческом материале. Речь идет о драме «Цюй Юань», которую написал известный китайский писатель Го Мо-Жо и которая идет на сцене прославленного театра имени М.Н. Ермоловой [7, *18*].

Примечательно, что и в уже цитируемом выше Справочнике московских театров есть упоминание о постановке драмы «Цюй Юань»: «Героем трагедии под названием “Судьба поэта” является исторический деятель. Он жил очень давно, с момента его смерти прошло два тысячелетия. Это — Цюй Юань, чье имя легло в название произведения. Эту пьесу можно назвать одним из наиболее крупных и важных творений китайской литературы, и ее реализацию на сцене — значительным вкладом в укрепление дружественных связей с народом Китая. Создал эту интересную пьесу — известный уже в нашей стране писатель и общественный деятель Го Мо-Жо» [8, *71*]. Благодаря этой информации, данной в справочнике, удается установить настоящее название спектакля, не совпадающее с названием пьесы.

Как утверждает Ч. Юань, оба спектакля, которые упоминались выше в выдержке из «Огонька», стали знамением времени [13, *30*]. Все мероприятия, связанные с распространением китайского театра в СССР, проводились не только с культурной целью, но и с позиции утверждения существующей идеологии в странах, входящих в социалистический лагерь. Примечательно, что этот процесс был двусторонним, и в Китае также осуществлялись постановки по произведениям советских авторов, в частности, пьес В.С. Розова (1913—2004) и А.Н. Арбузова (1908—1986).

Интересным фактом можно считать и упоминание о спектакле в книге, посвященной поэту Е.А. Евтушенко «Евтушенко. Love story»: «На театре происходило репертуарное пиршество. Шли пьесы: “Цюй Юань” Го Можо...» [10, *181*]. Далее в тексте идет перечисление других пьес.

Следует отметить, что сближение советского и китайского искусства на почве идеологии не означало, что оба театра лишались своеобразия. Как утверждает Лян Цуйчжэнь, китайскому театру на советской сцене удавалось сохранить как «национальный колорит», так и выделять необходимые акценты — «социальные или этические» [6, *24*].

Яркое тому подтверждение — постановка на сцене театра им. Ермоловой драмы «Цюй Юань», автором которой явился выдающийся китайский поэт, драматург и общественный деятель Китая Го Мо-Жо (Guō Mòruò, 郭沫若, 1892—1978). Театральная энциклопедия, перечисляя пьесы Го Мо-Жо («Чжо Вэнь-цзюнь», «Не Ин», «Цветы дикой вишни»), характеризует их направленность как «антифеодальную» и ориентированную на продвижение идей патриотизма, верности, дружбы» [9, *156*]. В то же время в них присутствует очевидная возвышенность, романтический окрас, доминирование слова, а не действия [9, *156*]. Эти пьесы можно считать первым периодом драматургического творчества Го Мо-Жо.

Второй этап его драматургического творчества наступает в 1940-х годах. На этом этапе драматург обращается к истории своей страны. Разные события и исторические личности

Китая нашли талантливое отражение в пьесах этого периода. Среди них — драма «Цюй Юань» (1942), обретшая наибольшую популярность среди зрителей [1, *12*].

Необходимо сказать несколько слов о личности самого Цюй Юаня, который считается первым лирическим поэтом Китая. Он жил и творил в сложную эпоху, получившую название «эпоха Воющих Царств». Цюй Юань не только показал себя великолепным поэтом, не только продемонстрировал высокие патриотические качества, но и совершил ритуальное самоубийство — в знак протеста против захвата столицы Чу враждебной стороной [11, *63*].

Биография Цюй Юаня давала богатый материал для драматургического произведения, чем и воспользовался Го Мо-Жо. Главной интригой пьесы стал заговор жены правителя царства Чу — Наньхоу. Китайские литературоведы считают, что главный герой пьесы слишком пассивен и на самом деле очень далек от своего оригинала, масштаб которого как поэта и личности действительно велик [4].

В радиопередаче, посвященной Го Мо-Жо и его произведению, утверждается, что драма автора «литературно незрелая», что особенно очевидно «перед лицом истории». Отмечается, что драма «Цюй Юань» «не отражает того воздействия, которое вызвала постановка пьесы, те горячие споры между левыми и правыми писателями в обстановке открытой и закулисной борьбы между КПК и Гоминьданом» [4].

Целью данной работы не является литературоведческий разбор пьесы, поэтому в связи с данным замечанием отметим лишь, что решающим фактором ее столь большой популярности явилась историческая обстановка. «Цюй Юань» появился в период антияпонской войны 1937—1945 гг. Китайцы восприняли это произведение как призыв к действию. Драма сумела вызвать настоящий патриотический подъем. Несовершенство в художественном плане было незаметно на фоне того мощного патриотического звучания, совпавшего у двух разных эпох.

Таким образом, на общей волне китайско-советского театрального сотрудничества пьеса «Цюй Юань» оказалась на сцене театра имени Ермоловой. На это событие вновь отозвался журнал «Огонек», в котором, в частности, говорилось о том, что зрители Ермоловского театра получили возможность познакомиться с исторической трагедией «Цюй Юань». Автор рецензии И. Вершинина пишет следующее: «Пьеса посвящена жизни и деятельности великого китайского поэта и патриота, пользующегося в Китае особой любовью» [2, *25*].

По словам И. Вершининой, автор поставил своей целью «воскресить образ того, кто по праву считается одним из лучших сынов Китая» и кто проявил себя как «самоотверженный и страстный борец за свободу и независимость» [2, *25*]. Это явилось особенно актуальным в период гоминьдановской реакции. Описание эпохи, в которую жил поэт, как нельзя лучше отвечало запросам современности и позволяло отобразить символически проблемы настоящего времени.

Краткий сюжет пьесы заключается в том, что патриоты Китая стремились соединить шесть царств государства с целью их объединения против агрессора. Им противостоит реакция, которая сотрудничает с врагом. Именно Цюй Юань разоблачает этот заговор, за что оказывается лишенным всех своих прежних регалий (даже положения придворного поэта) и прав. В качестве наказания он приговорен к изгнанию. Несомненно, что такая тема и подобный сюжет оказались близки и советскому зрителю, так как невозможно было не заметить переклички с отечественной историей. Всё действие происходило на хаотичном фоне заговоров и интриг, которые властвовали на царском дворе.

В своей пьесе автор соотносит художественный вымысел с современностью. Некоторых исторических персонажей он изображает очень свободно. Например, императрица Чжэн Сю, считающая людей «игрушками», является плодом фантазии автора, который стремился в данном случае не к подлинности исторических событий, а к созданию аллюзий, параллелей. Го Мо-Жо было важно создать при помощи этого образа намек на супругу главы Гоминьданской партии Сун Мэй-лин (1897—2003), которая влияла на политическую жизнь Китая посредством умело сплетенных внутренних интриг.

Образ самого правителя восходил непосредственно к личности Чан Кай-ши (1887—1975). Одновременно с этим сговорившиеся с враждебным государством Цинь власти имели очевидное сходство с верхушкой партии Гоминьдан [12, *31*].

Режиссером-постановщиком спектакля был В.Г. Комиссаржевский (1882—1954), музыку написал Р.М. Глиэр (1875—1966), а декорации выполнил художник В.Ф. Рындин (1902—1974). Такое мощное скопление творческих сил должно было гарантировать качество спектакля. Главную роль Цюй Юаня исполнил В. Андреев, роль часового — А. Ивашов, Шань Цюань — И. Киселёва. Пьесу перевел крупный китаист Н.Т. Федоренко (1912—2000) [2, *25*].

Режиссура В.Г. Комиссаржевского позволила не только глубоко и точно раскрыть содержание исторической эпохи,

которая воссоздавалась в постановке, но и передать образное и символическое звучание, связанное с современностью. Его работа с актерами дала возможность зрителям почувствовать всю силу поэтического таланта главного героя и оценить его политические воззрения.

Творческая манера сценографа спектакля — В.Ф. Рындина — как нельзя лучше подходила к данному спектаклю, поскольку художник умел не только чувствовать эпоху, но и воплощать ее в декорациях. Для этого он использовал и условные средства, и щедро прописанные живописные декорации. Сохранившиеся к спектаклю фотографии позволяют судить о качестве творческого решения В.Ф. Рындина. Здесь его манере свойственны монументализм, историческая точность, национальные оттенки.

Грим и костюмы также отличались высоким качеством и профессионализмом. Они создавали полную иллюзию того, что на сцене не русские актеры, а жители Поднебесной.

Художественное наследие спектакля, созданное В.Ф. Рындиным, и сегодня не потеряло своей актуальности, о чем свидетельствует состоявшаяся уже в наше время выставка (приуроченная к юбилею театра) в Бахрушинском музее, где выставлялись в том числе и эскизы к спектаклю «Судьба поэта». Они названы устроителями «украшением выставки» [5]. Художник великолепно передал детали национальных костюмов, внутреннюю сущность персонажей и ту образность, которая содержится в каждом из персонажей.

Отдельно стоит сказать о музыке в спектакле. Р.М. Глиэр принадлежал к числу крупнейших композиторов эпохи, и восточная музыка не была ему чуждой, ведь он уже создал ранее балет «Красный мак». В музыке к спектаклю композитор интересно и своеобразно соединил музыкальные характеристики современности и исторического прошлого Китая. И хотя это была по-настоящему сложная задача, Р.М. Глиэр сумел справиться с ней.

В музыке к трагедии нет непосредственного цитирования китайской мелодики. Автор тонко стилизовал ее, очень грамотно вплетая в музыкальный текст специфическое национальное звучание. Музыка очень гармонично соединилась со всеми остальными элементами спектакля — режиссурой, актерской игрой, сценографией, костюмами. Благодаря музыке (как и декорациям) Р.М. Глиэра, в спектакле была правдоподобно создана историческая атмосфера и обеспечено более впечатляющее звучание некоторых эпизодов.

Сохранились воспоминания очевидцев, побывавших на этом спектакле. В частности, одним из них был писатель С.А. Дангулов (1912—1989). В своей книге «Художники» он писал о том, что, несмотря на древние времена, в которых происходит действие пьесы (имеется в виду IV до н.э.), драматургу удалось с «большим мастерством» переработать этот материал [3, *98*]. Как можно заметить, мнение С.А. Дангулова противоречило приведенному выше мнению китайских литературоведов.

Автор книги «Художники» обращает внимание в первую очередь на «искусно воплощенную интригу пьесы, в построении которой он опирался на древнекитайскую театральную традицию» [3, *98*]. С.А. Дангулов также дал характеристику исполнителю главной роли В.А. Андрееву. В его игре он отмечал такие качества, как вдохновенность, свободу, избавление от стереотипов и экзотизмов.

Актерское дарование В.А. Андреева позволило ему преодолеть расстояния между веками и придать своему герою черты, которые были понятны современному зрителю, современному человеку.

С.А. Дангулов утверждает, что зрители, посмотревшие спектакль, смогли рассмотреть в представленном образе не только реальную историческую личность — великого поэта и деятеля, но и личность, в которой тонко воплотились черты современного поэта и патриота. Такого поэта, который осознает способность поэзии влиять на мировоззрение народа, его мышление; на приобщение его к тем делам современности, которые действительно важны для всех [3, *99*]. Писатель дает положительную оценку увиденному, утверждая, что данная постановка, взявшая за основу пьесу Го Мо-Жо, позволила объяснить советским зрителям многое, касающееся древнейших основ китайской культуры и того, как она сумела повлиять на народ Китая. В целом же показанная история влияния поэта на историю страны делает ее действительно уникальной [3, *99*].

Таким образом, можно утверждать, что рассмотренный в данной статье спектакль явился отражением ряда тенденций, свойственных 50-м годам XX века. Это — патриотическая линия китайской драматургии, сумевшей связать в ней историю и современность; удовлетворение политических интересов обеих стран; расширение культурных связей.

Спектакль «Путь поэта» по пьесе Го Мо-Жо «Цюй Юань» явился крупным событием обозначенного периода, имел широкое освещение в прессе, обладал современным и актуальным звучанием, высоким художественным уровнем. Его

наследие — музыка Р.М. Глиэра, сценография В.Ф. Рындина, перевод Н.Т. Федоренко — до сих пор не потеряло своей художественной ценности и является гордостью театра имени М.Н. Ермоловой. Нельзя не отметить и то обстоятельство, что в процессе советско-китайского сотрудничества происходило творческое переосмысление национальных театральных традиций Китая, взаимное обогащение двух культур.

Список литературы

1. *Бекметов Р.Ф.* Л.З. Эйдлин и китайская литература: библиографический указатель. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2015. 70 с.

2. *Вершинина И.* Историческая трагедия // Огонек. 1954. № 39. С. 25.

3. *Дангулов С.А.* Художники. Штрихи к портретам. М.: Культинформ-пресс Человек, 1987. 624 с.

4. Го Можо и его пьеса «Цюй Юань» [Электронный ресурс] // URL: http://russian.cri.cn/841/2014/06/10/1s514399.htm (дата обращения 02.05.2018).

5. К 90-летию Ермоловского театра. В. Рындин «Эскизы костюмов к спектаклю «Цюй-Юань», Го Мо-Жо» 1953 [Электронный ресурс] // URL: http://cultobzor.ru/2015/09/teatr-ermolovoy-90-let/07-1815/ (дата обращения 02.05.2018).

6. *Лян Цуйчжэнь.* Некоторые проблемы китайско-русских театральных связей. Драматургия Виктора Розова на китайской сцене 1950—1980-х годов: Дис. ... канд. искусствоведения. 1992. 203 с.

7. *Пименов В.* Новые встречи // Огонек. 1958. № 8. С. 18.

8. Театры Москвы. Справочник. М.: Московский рабочий. 1961. 182 с.

9. Театральная энциклопедия. Т. 2 / Глав. ред. П.А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1963. 1216 с.

10. *Фаликов И.* Евтушенко. Love story // Дружба народов. 2017. № 7. С. 180—182.

11. *Федоренко Н.Т.* Цюй Юань: истоки и проблемы творчества. Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». М., 1986. 156 с.

12. *Цзоу Хун, Ван Цуйянь, Ли Мэн.* Сто лет китайской драматургии. 1900—2000 года. М.: Шанс, 2015. 306 с.

13. *Чжуан Юй.* Китайские театральные постановки на советских сценах в 1950-е годы // Вестник Северного (Арктического) Федерального университета. 2017. № 2. С. 30—36.

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.

Брумфилд Уильям — профессор славистики, университет Тулейн, Новый Орлеан; почетный член Российской академии художеств.

Инь Чжэн — аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Киприн Владимир Александрович — краевед, ведущий архитектор мастерской № 20 «Моспроект-2» им. М. В. Посохина, член комиссии «Старая Москва».

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, член Союза художников России.

Куриленко Елена Николаевна — кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Ли Цзяньфу — аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Лоруссо Сальваторе — заслуженный профессор Болонского университета (Италия).

Мухутдинов Абдулбер Абдулхайевич — кандидат исторических наук, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Чураков Сергей Константинович — доцент Московского архитектурного института (Государственная академия) — МАРХИ.

Научное издание
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
Выпуски 1/2
2018 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 15.11.2018. Формат 60×90/16. Гарнитура Garamond Book.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз. E-mail: ooobos@list.ru