Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Центр комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том XV

По материалам IV Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART IV»

17 декабря 2020 года

Саратов, 2021

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Д 44 **Диалог искусств и арт-парадигм**. Статьи. Очерки. Материалы. Том XV: по материалам IV Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IV». 17 декабря 2020 года / Редакторы-составители А.И.Демченко, Г.В.Скотникова. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 386 с.

ISBN 978-5-94841-470-6 (Т. XV)
ISBN 978-5-94841-314-3

В пятнадцатом томе предлагаемого альманаха представлен третий блок статей российских и зарубежных участников IV Международного научного форума **«Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»)**, который проводился 17 декабря 2020 года Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-470-6 (Т. XV)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2021

Александр Демченко (Саратов)

Пропилеи исторические (обзоры художественной культуры) Очерк одиннадцатый. Модерн III

В серии «Пропилеи исторические» в ряде предыдущих томов альманаха были опубликованы обзоры художественной культуры следующих эпох: Древний мир (Том III), Античность (Том IV), Средневековье (Том V), Возрождение (Том VI), Барокко (Том VII), Просвещение (Том VIII), Романтизм (Том IX), Постромантизм (Том X), Модерн I (Том XIII), Модерн II (Том XIV).

Вторая половина XX века – это в основном 1960-е, 1970-е и 1980-е годы, и на нынешний день это пока что последний из завершивших свою траекторию исторических периодов.

Рассматривая его, проакцентируем мысль о романтической сущности искусства данного периода – кстати, по местоположению в своей эпохе он совпадает с периодом Романтизма (первая половина XIX века) в эволюции Классической эпохи. И, как удастся убедиться, при всём внешнем несходстве происходившего в первой половине XIX и во второй половине XX столетия по внутренней своей сути эти исторические этапы очень близки.

Как всегда это бывает на грани перехода от предшествующего периода к следующему, новое вырастало из прежнего. В 1950-е годы, на завершающей фазе предшествующего периода (для нашей страны то была так называемая «сталинская эпоха») началось постепенное раскрепощение от всякого рода установлений, чаще всего связанных с тоталитарным режимом, и в первую очередь от того, что превращало человека в некий «винтик» огромного государственного механизма.

В условиях этого раскрепощения на выходе в 1960-е годы в искусстве происходит кардинальное преобразование всей художественной системы. И естественно, что в рубежной зоне возникла масса яв-

лений переходного характера, сочетающих в себе принадлежащее уходящему времени и одновременно открывающее приметы нового.

В числе таких явлений были стихи литовского поэта *Эдуардаса* ***Межелайтиса***, громко заявившего о себе как раз на рубеже 1960-х. С одной стороны, он наследует и до предела развивает то, что было заложено в героическом эпосе как вершинном художественном феномене 1950-х годов, и культивируемый поэтом гиперболизм образов был призван утвердить идею могущества человека (это имело для себя основание хотя бы в том, что тогда начался прорыв в космическое пространство).

С другой стороны, мы находим у него подчёркнутую свободу художественного языка (в частности обращение к технике верлибра как совершенно «вольного» стиха) и ярко выраженный личностный оттенок – то и другое знаменовало выдвижение качественно новой эстетики, открывающей горизонты иного миросозерцания.

Программным для Межелайтиса стало стихотворение **«Человек»**, в котором возглашается гимн во славу разума с его безграничными возможностями – отсюда дух исключительности и почти гипертрофированное чувство человеческого достоинства.

В шар земной упираясь ногами,
Солнца шар я держу на руках.
Так стою, меж двумя шарами –
Солнечным и земным.
Недра мозга, пласты мозга
Глубоки, словно рудные недра.
Я из них вырубаю, как уголь,
Выплавляю из них, как железо,
Корабли, бороздящие море,
Поезда, обвившие сушу,
Продолжение птиц – самолёты
И развитие молний – ракеты.
Это всё я добыл из круглой,
Словно шар земной, головы…

И затем следуют сентенции в адрес местопребывания столь возвеличенного человека.

Что земля без меня?
Неживой,
Сплюснутый и морщинистый шар
Заблудился в бескрайних просторах
И в луне, словно в зеркале, видел,
Как он мёртв
И как некрасив.
Я был создан землёю – с тоски.
А в минуту печали земля
Подарила мне шар головы,
Так похожий на землю и солнце.
Подчинилась земля мне, и я
Одарил её красотой.
Земля сотворила меня,
Я же её иной сотворил –
Новой, лучшей, прекрасной – такой
Никогда она не была!..

В отношениях между таким, всемогущим человеком и природным миром, который он преобразует, могут возникнуть осложнения и проблемы, но пока –

Так стою́:
Прекрасный, мудрый, твёрдый,
Му́скулистый, плечистый.
От земли вырастаю до самого солнца
И бросаю на землю
Улыбки солнца.
На восток, на запад
На север, на юг.
Так стою:
Я, человек…

* * *

Очевидно, так человек и входил в 1960-е годы – с несравненной верой в себя, в лучезарном ореоле дерзновенных устремлений. Опору этим устремлениям он нередко искал в историческом прошлом, в том числе в подвиге прошедшей войны. Казалось бы, к концу 1950-х её

раны были залечены, и она уже стала забываться (по крайней мере, об этом можно судить по состоянию искусства тех лет). И вдруг, именно в 1960-е всколыхнулся исключительный интерес к тому, что было три десятилетия назад.

И о войне заговорили совершенно по-новому – прежде всего те, кто в общем-то и не видел её, люди тогда только входившие в жизнь. Скажем, *Владимир* ***Высоцкий***, этот лидер российских бардов, обычно открывал свои концерты сериями военных песен (а ведь к началу войны он был двухлетним младенцем). Или поэт *Роберт* ***Рождественский***, который был немногим старше Высоцкого, не имея опоры на реально пережитые им события, даёт тем не менее очень сильные и совершенно неожиданные повороты в освещении военной темы.

Был он рыжим,
как из рыжиков – рагу.
Рыжим, словно апельсины на снегу.
Мать шутила,
мать весёлою была:
«Я от солнышка сыночка родила!..»
А другой был чёрным-чёрным у неё.
Чёрным,
будто обгоревшее смольё.
Хохотала над расспросами она,
говорила:
«Слишком ночь была черна!..»
В сорок первом,
сорок памятном году
прокричали репродукторы беду.
Оба сына, оба-двое, соль Земли –
поклонились маме в пояс
и ушли.

Здесь сразу же обращает на себя внимание неординарность ракурса – рассказать о войне через *цвета* (**«Баллада о *красках***», 1972): *«Был он рыжим, как из рыжиков – рагу. // Рыжим, словно апельсины на снегу… А другой был чёрным-чёрным у неё. // Чёрным, будто обгоревшее смольё…»*

Говоря о том, что ожидало их на передовой, поэт по-прежнему активно вводит метафорику цвета (*«Рыжий бешеный огонь и чёрный*

дым, // злая зелень застоявшихся полей, // серый цвет прифронтовых госпиталей…» И затем следует столь редкостный и столь отрадный для бесконечных ожиданий матери финал.

Повезло ей.
Привалило счастье вдруг.
Повезло одной на три села вокруг.
Повезло ей.
Повезло ей!
Повезло! –
Оба сына
воротилися в село!
Оба сына.
Оба-двое.
Плоть и стать.
Золотистых орденов не сосчитать.
Сыновья сидят рядком – к плечу плечо.
Руки целы, ноги целы – что ещё?
Пьют зелёное вино, как повелось…
У обоих изменился цвет волос.
Стали волосы
смертельной белизны!
Видно много
белой краски
у войны.

Свежесть фольклорного элемента (об этом речь впереди), бьющийся изнутри горячий публицистический нерв (особенно сильно он пульсировал именно в 1960-е годы) и вместе с тем проникновенность эмоционального тона нацелены здесь на то, чтобы передать жестокую правду о страшных тяготах войны *(«Повезло **одной на три села** вокруг… Стали волосы смертельной белизны! // Видно много белой краски у войны»).*

Именно этому была посвящена *военная проза*, которая составила мощный пласт отечественной литературы второй половины XX века. Одно из самых примечательных её явлений – многочисленные повести белорусского писателя *Василя́* ***Быкова***.

Прямой параллелью к военной прозе стали фильмы о войне. В числе кульминаций – фильм **«Восхождение»** *Ларисы* ***Шепи́тько*** (кстати сказать, поставленный, по повести В.Быкова «Сотников»).

Ярким «предъёмом» всей этой линии (как для кинематографа, так и для литературы) явились переходные по стилистике ленты конца 1950-х годов: **«Летят журавли»** *Михаила* ***Калатозова***, **«Баллада о солдате»** *Григория* ***Чухрая*** и особенно **«Судьба человека»** *Сергея* ***Бондарчука*** (по одноимённому, художественно столь же сильному рассказу *Михаила* ***Шолохова***).

Глубинная причина обострившегося интереса к военной тематике лежала, конечно же, в актуальной действительности, в её психологической «подпочве», в её *внутренней* напряжённости и сильнейшей конфликтности, что потребовало для своего адекватного выражения экстремальных сюжетных ситуаций, когда испытание человека на прочность доводилось до последней грани, а обострённый драматизм нередко обретал открыто трагедийные очертания.

* * *

Отмеченная выше инициативность молодых авторов тогдашней поры, их способность к качественно новым художественным решениям оказывала заметное воздействие на творческую практику представителей старшего поколения.

Одно из свидетельств – те импульсы, который нашёл для себя шестидесятилетний *Дмитрий* ***Шостакович*** в поэзии начинавшего свой путь *Евгения* ***Евтушенко***, результатом чего явились два шедевра: **Тринадцатая симфония** и вокально-симфоническая поэма **«Казнь Степана Разина».** И следует подчеркнуть, что Тринадцатая симфония, написанная в 1962 году, стала для композитора поворотным пунктом к обновлённой этике и эстетике его позднего творчества.

Вот почему и *Дмитрий* ***Кабалевский***, когда он вознамерился в начале 1960-х по-новому высветить тему Великой Отечественной войны, которую активно разрабатывал и в прежние годы, обратился за помощью к уже упоминавшемуся молодому поэту *Роберту* ***Рождественскому***, и тот специально для композитора написал **«Реквием»**. Сутью своей эти стихи обращены к современнику.

Это нужно не мёртвым,
Это надо живым.

И не столько участник давней войны (по сюжету «Реквиема», уходящий в последний бой), сколько человек 1960-х просит для себя:

Дай мне ясной жизни, судьба!
Дай мне гордой смерти, судьба!

При определённой преемственности, при ощутимых связях с давно сложившейся традицией демократического стиля советского искусства прежних десятилетий, тот же нерв современности пронизывает в «Реквиеме» и музыку Кабалевского, что, помимо новой интонационности, особенно отчётливо в повышенной драматической экспрессии и в острых вспышках тревожной конфликтности (*Дмитрий* ***Кабалевский*** **Реквием –** В.Валайтис).

По масштабу образов и продолжительности звучания «Реквием» Кабалевского – грандиозный музыкальный *мемориал,* что заявлено и в соответствующим строках.

Помните!
Через года, через века помните!
О тех, кто уже не придёт никогда – помните!

Своё наиболее осязаемое воплощение жанр мемориала получил в *скульптурно-архитектурных комплексах*, посвящённых прошедшей войне. И опять-таки совсем не случайным является тот факт, что сооружались они в основном именно в 1960-е годы. Подобно тому, что было отмечено в стихах Межелайтиса и в «Реквиеме» Кабалевского, находим в них активное обновление героико-эпической традиции, идущей из 1950-х, с трансформацией в новое художественное качество.

Мемориальный ансамбль на Мамаевом кургане (1963–1967) в Волгограде создавался под руководством скульптора *Евгения* ***Вучéтича***, который в предшествующие годы прославился памятником воину-освободителю в берлинском Трептов-парке и символической фигурой «Перекуём мечи на орала», установленной перед зданием ООН в Нью-Йорке.

Теперь он всемерно усиливает эпическое звучание, что выливается в предельный гиперболизм основного образа Мамаева кургана: **«Родина-мать»** – статуя совершенно грандиозного масштаба, выполненная из бетона (теперь оказывается, что и этот сугубо прозаический материал может использоваться для художественной пластики).

Евгений Вучетич Родина-мать (1963–1967)
Мамаев-курган, Волгоград (Россия)

Кроме того, новизна подхода заявляла о себе в очень свободных, смелых ракурсах преподнесения сюжетного мотива, как находим это, к примеру, в скульптуре **«Стоять насмерть»**, где обнажённая (!!!) фигура солдата в мощном развороте как бы вырастает из гранитной глыбы.

Евгений Вучетич «Стоять насмерть» (1963–1967)
Мамаев-курган, Волгоград (Россия)

В трактовке мемориалов их авторы становились всё свободнее и инициативнее, отходя от уже закрепившихся канонов. Нередко они продвигались в направлении максимальной обобщённости и условности изображения, как находим это в **Памятнике жертвам фашизма** в деревне **Пи́рчюпис** (1966, Литва). Его выполнил *Гедиминас* ***Йокубонис***, сделав центральным образом гранитную статую «Мать» – воплощение народного гнева и скорби (деревня Пирчюпис с её 119 жителями сожжена оккупантами в 1944 году).

Закономерным для мемориальных сооружений был и путь всё большего обострения экспрессии. Архитектурно-скульптурный комплекс **«Хатынь»** (архитекторы Ю.Градов, В.Занкович, Л.Левин, скульптор С.Селиханов, инженер В.Макаревич) создан на 54-м километре шоссе Минск – Витебск. В 1943 году отряд карателей оцепил деревню, всё население согнали в колхозный сарай, обложили его соломой и подожгли. Заживо сгорело 149 человек, в том числе 75 детей.

Естественно, что подобное злодеяние и подобная трагедия вызвали соответствующее художественное решение. В этом отношении среди объектов комплекса (Хатынский набат, Кладбище деревень, Дымы́ Хатыни, Площадь памяти с мемориальной плитой и Вечным огнём) особенно выделяется **«Памятник непокорённому белорусу»** – переданный в пластике немой крик страдания и сострадания, выраженный на болевом пределе.

Памятник непокорённому белорусу (1967–1969)
Хатынь (Беларусь)

Примером наибольшего углубления отмеченных устремлений (движение к условности изображения и насыщение его максимальной экспрессией) может служить мемориал «**Са́ласпилс»** (архитекторы Г.Асарис, О.Закаменный, О.Остенберг, И.Страутманис, скульпторы Л.Буковский, Я.Заринь, О.Скарайнис). Он воздвигнут в 17 километрах от Риги, где находился самый большой из лагерей смерти, созданных немецкими оккупантами в Латвии (здесь было уничтожено свыше 100 тысяч человек).

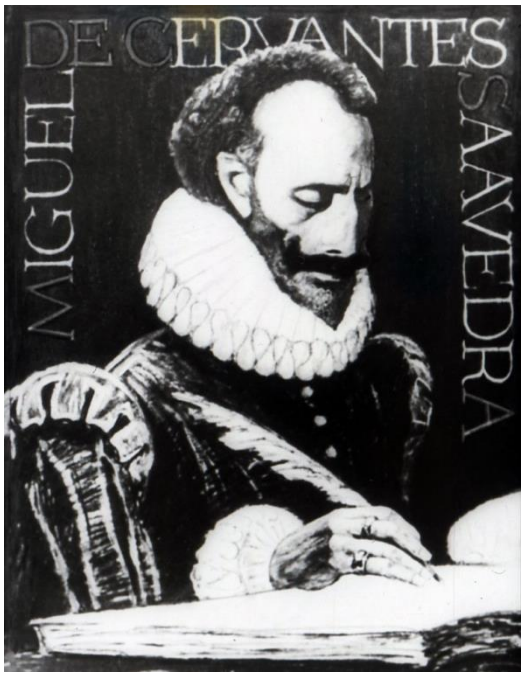
В зелёном пространстве свободно расположены изваяния полуабстрактного плана (Униженная, Несломленный, Мать, Солидарность, Клятва и т.д.), выполненные из *серого бетона*, что наряду с максимальной обобщённостью и монументальной мощью пластических форм передаёт ощущение исключительной суровости.

Дорога страданий (1961–1967)
Саласпилс (Латвия)

* * *

И сразу же, опираясь на образцы изобразительного искусства, наметим некоторые другие линии развития художественного творчества второй половины XX века. Начнём с того, что было определяющим с точки зрения романтической сущности происходящего – *мир личности*. Причём прежде всего имеется в виду личность неординарная, творчески высокоодарённая. Не случайно столь притягательным для изобразительного искусства становится облик представителей художественных профессий.

Иллюстрируя роман «Дон Кихот», *Савва* ***Бродский*** на заглавном листе воспроизводит графический портрет его творца. Чтобы подчеркнуть высокий полёт мысли создателя того образа, который стал легендой общечеловеческого масштаба и мерилом духовного максимализма, он подаёт его в обличье испанского гранда, интеллектуала гордых аристократических кровей.



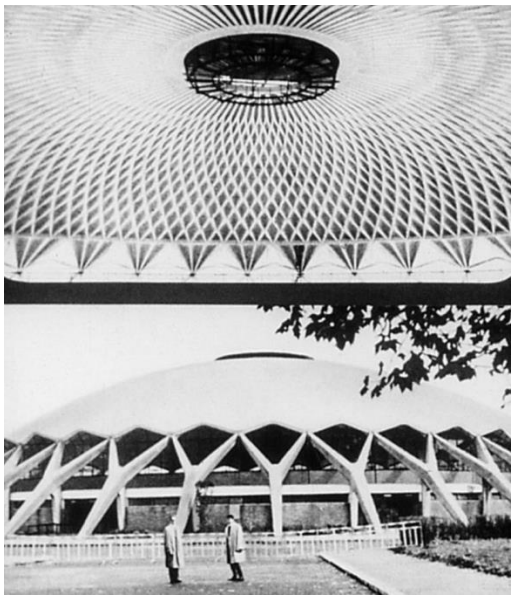
Савва Бродский Сервантес (1975)
из иллюстраций к роману «Дон Кихот»

Как придётся ещё неоднократно констатировать, в творчестве тех, кто шёл в новое историческое измерение из предыдущего периода, на выходе в 1960-е годы происходил весьма резкий сдвиг. Вот и для итальянского художника *Ренато* ***Гуттузо***, который в 1940–1950-е был лидером неореализма в живописи, оказывается необходимой переориентация на изобразительную культуру ярко выраженного романтического наклонения.

Для примера можно сослаться на одну из его работ, где он реконструирует портрет известного австрийского писателя начала XX века (**«Франц Кафка»**). Задавшись целью передать дух парадоксальности и смысловых смещений, столь характерный для экспрессионистской манеры этого литератора, он уместно использует средства специфической деформации его внешнего облика.

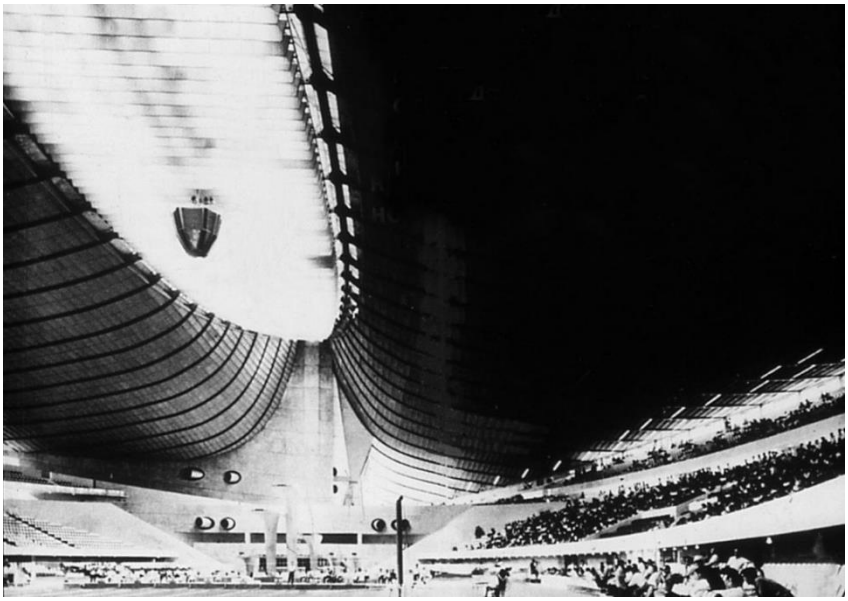
Ренато Гуттузо Франц Кафка (1964)
Коллекция Аньелли, Рим

Неизменным спутником романтической личности и естественным порождением её склонностей является свободная игра воображения, вольный вымысел, ничем не сдерживаемая фантазия. Очень ярко это качество заявило о себе в *архитектуре спортивных сооружений*. Принципиально новые подходы в их проектировании складывались уже в конце 1950-х годов, но до поры до времени этим устремлениям была присуща известная сдержанность и уравновешенность. Подобное находим, к примеру, в композиции **Малого дворца спорта** (Олимпийский городок в Риме, проект *Луиджи* ***Не́рви***).



Луиджи Нерви Малый дворец спорта (1957)
Олимпийский городок, Рим (Италия)

Однако вскоре последовал настоящий бум всё более дерзких экспериментов, и на основе использования новейших строительных материалов, позволивших создавать гигантские перекрытия, произошёл прорыв в сферу формирования поистине безграничного архитектурного пространства, поражавшего ощущениями особой лёгкости, невесомости, необъятного простора. Причём в бурное развёртывание подобных авангардных исканий, помимо Европы и США, вовлекаются и те территории, которые прежде находились на периферии интенсивного художественного прогресса. Эффектной иллюстрацией этому может послужить **Главный спортивный зал** (1964) в Олимпийском комплексе в Токио (проект *Кэ́ндзо* ***Та́нгэ***).



Кэндзо Тангэ Главный спортивный зал (1964)
Олимпийский комплекс, Токио (Япония)

С точки зрения фантазийности в русской живописи второй половины XX века выделилось творческое наследие *Константина* ***Васильева***, который прожил немногим более тридцати лет, но оставил около четырёх сотен работ.

Его ранние полотна, выполненные в сюрреалистической манере, вместе с некоторыми другими явлениями начала 1960-х годов обозначили взрыв авангардных тенденций, казавшийся особенно неожиданным после нескольких десятилетий полного их забвения в советской художественной жизни, когда адепты официальной доктрины полагали, выражаясь их языком, что с *«антиреалистическими и фор-*

малистическими поползновениями» в искусстве покончено раз и навсегда.

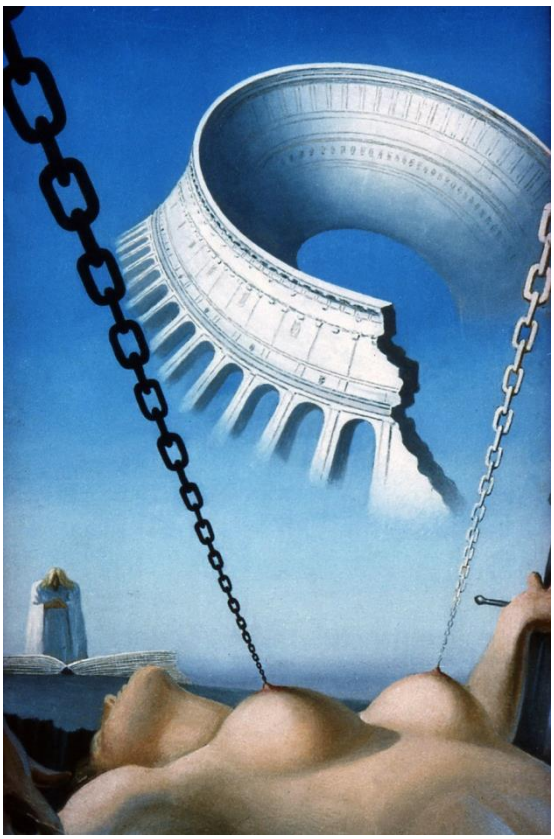
Предметная среда картины Васильева **«Струна»** может быть интерпретирована следующим образом: статуя Свободы, увенчанная терновым венцом, погружается в пучину, а огненный вестник переворачивает очередную страницу книги Бытия. В контурах этого визионерского замысла ощущается атмосфера катаклизмов современности.

Константин Васильев Струна (1962)
Картинная галерея Константина Васильева, Казань

Тем же настроением пронизано и полотно под названием **«Апостол»**:

- рушится или возносится к небесам Колизей – символ величия Римской империи;
- на горизонте крупная фигура в белом одеянии – это апостол, читающий страницы нового учения;
- на переднем плане – лежащая обнажённая, и от сосков её груди уходят в бесконечную высь цепи.

Последний из этих образов может быть истолкован как олицетворение мученичества раннего христианства, а также как животворящее начало, способное в равной мере порождать светлое, доброе и тёмное, злое, чему соответствуют белый и чёрный цвета цепей.



Константин Васильев Апостол (1962)
Картинная галерея Константина Васильева, Казань

Уже в этих ранних работах Васильев обнаружил исключительно высокое мастерство живописного исполнения – мастерство, которому мог бы позавидовать и Сальвадор Дали. Тогда же в его творчество вошла столь присущая ему смысловая многозначность и усложнённая символистская зашифрованность. Эти качества сохранялись устойчивой чертой большинства его вещей и позже, когда, быстро миновав стадию сюрреалистических увлечений, художник переходит к более реальной и классичной манере письма.

Однако по сути, в том числе и в отношении нестесняемого полёта фантазии, он оставался «абсолютным» романтиком. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на два разноплановых полотна, в которых разрабатываются мотивы, столь излюбленные романтиками прошлого:

- с одной стороны, увлечение легендарным ликом седой старины – в данном случае по мифологии северных народов Европы (**«Валькирия над сражённым воином»**);
- с другой – поэтика природы, причём порой резонируя веяниям архитектуры XX века с её вертикализмом (**«Лесная готика»**).

Константин Васильев Валькирия над сражённым воином (1968)
Музей славянской культуры имени Константина Васильева, Москва

Константин Васильев Лесная готика (1973)
Картинная галерея Константина Васильева, Казань

Самая последняя из работ Константина Васильева явилась печальным актом осуществления присущего ему визионерства. Олицетворением дара предвидения здесь выступает филин – вещая, прозорливая птица. Сложная, многослойная символика сосредоточена прежде всего в сгорающем снизу свитке с псевдонимом художника «Константин Великоросс» (у нас ещё будет возможность убедиться в том, что он имел право на такое речение) и датой, ставшей годом его гибели – 1976.

Константин Васильев Человек с филином (1976)
Музей славянской культуры имени Константина Васильева, Москва

* * *

Что ещё необходимо сразу же обсудить на примерах из отечественного изобразительного искусства, так это столь свойственное романтической эстетике *обострённое ощущение национального*.

Илья ***Глазунов*** создаёт огромное множество произведений в историческом жанре, и внутренний пафос этого множества нацелен (сознательно или интуитивно – не столь существенно) на выявление национального архетипа в его исконных корнях.

Обратимся для начала к его историческому полотну **«Князь Игорь»**. В отличие от рассмотренных выше картин К.Васильева, символика подобных вещей И.Глазунова расшифровывается без малейших затруднений – это проистекает из присущего ему демократизма, чем отчасти объясняется исключительная популярность его творчества в самых широких кругах ценителей искусства.

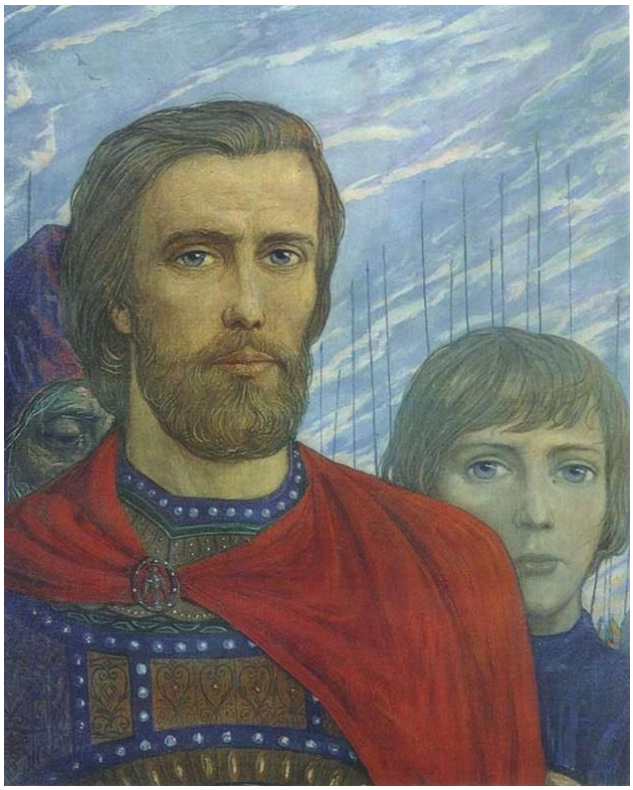
Главное в данной работе то, что вынесено в её название и занимает добрую треть холста: голова старославянского витязя в шлеме, прописанная в определённой стилизации под икону, о чём говорят и фронтальность изображения, и огромные глаза. Но это главное размещено не по центру, а сбоку картины, что является показателем той нестандартности романтического мышления, о которой речь пойдёт несколько погодя. Вправо от Игоря вычерчивается линия его судьбы:

- лик Богоматери как хранительницы Русской земли;
- лес копий, обозначающий войско князя;
- условно написанный диск солнца, закрытый чёрным, как недоброе предзнаменование затмения перед походом;
- река крови, служащая знаком случившегося в согласии с этим предзнаменованием (здесь, как и в ряде других полотен, в целях усиления желаемого смыслового акцента Глазунов не чуждается подчас откровенно натуралистических эффектов).

Таким образом, благодаря включению названных элементов в ограниченное пространство отдельно взятой картины удаётся вместить основные семантические ингредиенты «Слова о полку Игореве».

Илья Глазунов Князь Игорь (1962)
Государственная картинная галерея Ильи Глазунова, Москва

При всей соотнесённости с характерной атрибутикой прошлого и при всём тщательном, любовном её воспроизведении, исторические полотна Глазунова, вне сомнения, инспирированы окружавшей его жизнью. С этой точки зрения чрезвычайно любопытна картина **«Дмитрий Донской»**. Её костюмерия отсылает к незапамятным временам Куликовской битвы, однако очертания лиц явно несут на себе отчётливую печать нынешних поколений, а подросток (справа от князя) явно написан с сына художника Вани.



Илья Глазунов Дмитрий Донской (1977)
Музей изобразительных искусств, Тула

Примерно то же находим и в сюжетном полотне **«Проводы войска»**. Её центральным персонажем художник делает миловидную женщину, в облике которой угадываются черты жены художника, изображавшейся им не раз. Вводя в картину близкого себе человека, Глазунов как бы солидаризуется с русскими философами рубежа XX века, которые видели в идее *вечной женственности* некую доминанту русской ментальности.

Небольшая галерея лиц, составляющих передний план картины – «полнометражный» набор канонически русских типажей (каноничность особенно подчёркнута в иконописных изображениях детских

лиц, данных в профиль). Эта группа выступает на фоне бескрайних просторов с уходящим в даль войском, а над нею простирается необычайно высокое небо (весь холст вытянут по вертикали), воспринимаемое как символ духовности, искони заповеданной этой земле и её людям.

Так складывается глубинный, но тем не менее легко прочитываемый целостный образ России. Здесь, помимо конкретно-реальной фигуративности, ясность и простота художественной концепции обеспечивается декоративным колоритом, к которому так тяготеют полотна Глазунова.

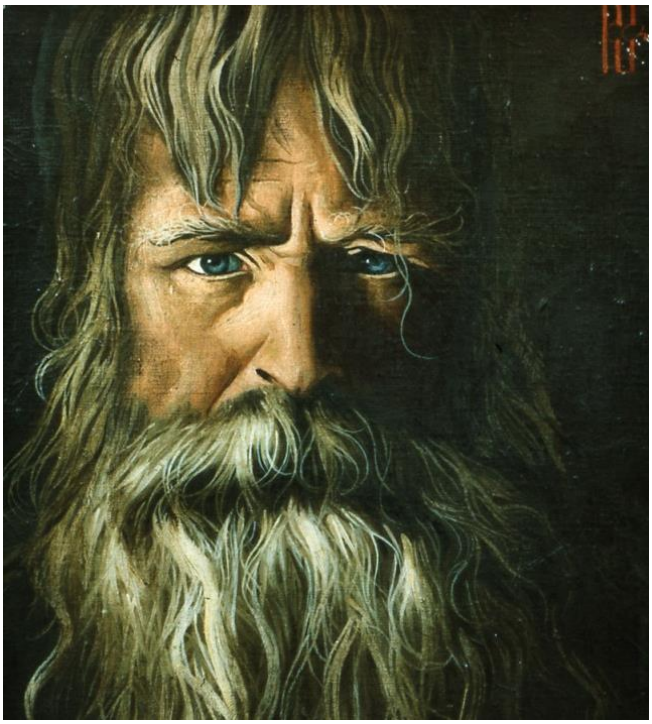
Илья Глазунов Проводы войска (1979)
Музей изобразительных искусств, Тула

Много сходного находим в творчестве *Константина* ***Васильева***:

- обращаясь к историческому жанру, он активно насыщает его метафоричностью и аллегорикой **(«Голова витязя»**, 1962);
- в сильнейшем контрасте, едва ли не как антитезу, художник подаёт сложное, противоречивое взаимодействие мужского и женского начала (**«Кулик»**, 1960) – кстати, аналогичное сопоставление этих двух сущностей находим и в ряде фольклорных партитур того времени, в частности в «Курских песнях» Г.Свиридова;

- при необходимости художник, подобно Глазунову, не чуждается не только декоративизма, но и средств яркой театрализации (**«Жница»**, 1974 – в данном случае, чтобы подчёркнуть грацию и миловидность русской женщины).

Уже из сказанного можно заключить, что в сравнении с Глазуновым Васильев передавал национальное начало ещё более заострённо и концентрированно. И его ещё в большей степени влекло к себе раскрытие глубинно-архетипических свойств русской натуры. Достаточно взглянуть на преподнесённую самым крупным планом «дремучую» голову **«Старца»** с лохмами неприбранных волос.



Константин Васильев Старец (1968)
Музей славянской культуры имени Константина Васильева, Москва

В своих исканиях Васильев не раз смыкался с художниками «серебряного века». Это становилось особенно заметным, когда он высвечивал национальные идеалы в призме сказочно-былинных образов. В таких случаях, как это было, например, у раннего Нестерова, через завораживающие виде́ния раскрывался сугубо романтический мотив томления по иному, мотив грёз о несбыточном и ностальгии по недосягаемому, (**«Русалка»**).

Константин Васильев Русалка (1967)
Музей славянской культуры имени Константина Васильева, Москва

Остаётся подчеркнуть, что чувство возвышенной красоты, присущее многим работам Ильи Глазунова, Константина Васильева и ряда других отечественных живописцев служило весомой альтернативой тому, что господствовало в искусстве западного авангарда тех лет с его культом *безóбразного* и *безобрáзного*, с его провокативностью, патологическими склонностями и демонстрацией разного рода аномалий.

* * *

Возвращаясь к исходным позициям рассмотрения художественного процесса второй половины XX столетия, но теперь в материале других видов искусства, подтвердим прежде всего определяющую идею: как и в любой другой исторический период, выступающий под знаком романтизма (включая классический романтизм первой половины XIX века), центром притяжения на данном этапе стал *мир личности*.

То, что было продиктовано мыслью, чувством и воображением яркой индивидуальности, дало искусству целую вселенную качественно новых образов и сюжетов. Открывала эту вселенную поэзия молодых. Их нередко называют «шестидесятниками», поскольку в большое искусство они входили в основном в 1960-е годы. Входили с пафосом духовной независимости (вплоть до открытого бунтарства),

в ореоле личностной исключительности. И писали они прежде всего о том, что выделяло личность.

Декларации на этот счёт были порой по-юношески вызывающими. *Андрей* ***Вознесенский*** в стихотворении **«Кто мы…»** вопрошал: *«Кто мы – фишки или великие?»*, и не приходилось сомневаться, к какому разряду относил он себя и себе подобных. А в стихотворении **«Осень»** он как бы между прочим констатирует: *«В прозрачные мои лопатки // вошла гениальность».* Однако за подобными поветриями у «шестидесятников» чаще всего обнаруживались драгоценные залежи глубоких мыслей и чувств. Возьмём для примера стихотворение **«Тишины»** того же *Андрея* ***Вознесенского*** (1964).

Тишины хочу, тишины…
Нервы, что ли, обожжены?
Тишины…
чтобы тень от сосны,
щекоча нас, перемещалась,
холодящая, словно шалость,
вдоль спины, до мизинца ступни,
тишины…
звуки будто отключены.
Звук запаздывает за светом.
Слишком часто мы рты разеваем.
Настоящее – неназываемо.
Надо жить ощущением, цветом.

Здесь самоочевиден совершенно новый строй стиха:

- абсолютно свободное оформление текстово́й диспозиции, раскованность трактовки рифменных окончаний (*перемещалась – шалость, разеваем – неназываемо*);
- парадоксальное сопряжение разнопорядковых определений *(«Звук запаздывает за светом. // Слишком часто мы рты разеваем»)*;
- неожиданные, дразнящие ассоциации и ракурсы *(«… чтобы тень от сосны, // щекоча нас, перемещалась, // холодящая, словно шалость, // вдоль спины, до мизинца ступни»).*

Изредка может промелькнуть ма́ксима, знакомая по классике романтизма, но высказанная совсем иначе: *«Настоящее – неназываемо»* как переизложение тютчевского *«Мысль изреченная есть ложь»*. А рядом – категорически новые свойства мировосприятия: «*Надо*

*жить **ощущением, цветом**»* (вспомним приводившуюся выше «Балладу о *красках*» Р.Рождественского).

«Надо жить ощущением, цветом» – этот принцип субъективно-интуитивного чувствования, пожалуй, лучше всего был реализован музыкальным искусством второй половины XX века и прежде всего средствами *сонорики* (от лат. *звучный, звучащий*). Её суть состояла в выдвижении на первый план звука как такового, в его самоценной значимости.

Смыслом выразительности становится напряжённая вибрация отдельно взятого тона или звукового пучка, полосы, потока. Снимается необходимость в столь привычном, важнейшем компоненте всей предшествующей музыки, каким была мелодия, а отчётливая гармония заменяется тембровым «пятном» красочного или скорее шумового характера.

В числе тех, кто активно разрабатывал приёмы этой техники, был *Дьёрдь **Ли́гети***, композитор венгерского происхождения, работавший в Западном Берлине, а затем в Австрии. В его **Виолончельном концерте** (1966) на передний план выдвинута окраска звучания и многое основано на интонировании чрезвычайно протяжённого, долгого по длительности выдержанного тона, подаваемого в самой широкой динамической шкале (от еле слышного до оглушительного).

Проживая и переживая подобным образом каждый звук, воспринимаемый как величайшая драгоценность, автор погружает слушателя в глубины жизни души, в том числе моделируя таинство мыслящего духа, воссоздаваемое с необычайной чуткостью, тончайшими прикосновениями (*Дьёрдь **Лигети***, **Концерт для виолончели с оркестром** – Л.Пе́реньи).

Личностный потенциал раскрывал себя не только посредством погружения «внутрь», в глубины внутреннего мира, но и путём экспансии «вовне», через взаимодействие с внешним миром. Взаимодействие это в ряде случаев носило подчёркнуто свободный, заведомо субъективированный характер, что в частности выражалось в активном преображении реальных форм и отношений на основе вольной игры воображения, ничем не стесняемой *фантазии*, являющейся одним из характерных признаков романтического мироощущения.

В качестве иллюстрации обратимся к музыке *Бориса **Чайковского***. Этот однофамилец великого Петра Ильича сумел вписать в искусство массу достойных, оригинальных страниц. Заметной фигурой он стал ещё в 1950-е годы, выделившись свежей трактовкой доста-

точно традиционной, вполне классической манеры письма. А на выходе в 1960-е композитор делает резкий поворот к совершенно иным способам художественного выражения, полного новизны и остроумной изобретательности.

Одно из показательных свидетельств – как в начале своей **Второй симфонии** он обыгрывает, казалось бы, вроде бы достаточно обычный приём *pizzicato* (извлечение звука щипком струны). Всё здесь предстаёт в чисто игровом ключе, как нечто затейливое, прихотливое, даже причудливое (*Борис* ***Чайковский*****, Симфония № 2, I часть** – дирижёр К.Кондрашин).

Само собой разумеется, что подобные партитуры требовали искуснейшей, филигранной отделки звуковой ткани, а это выводило к ещё одной характерной грани, обозначаемой понятием *романтический артистизм*. Причём как фантазия, так и артистизм, могли иметь своим предметом совершенно обыкновенные явления. И тогда особенно очевидным становилось, что суть романтического мировóдения зачастую составляет не *что*, а *как*, то есть во главу угла ставится ракурс восприятия той или иной реалии жизни и ценится способность даже в совершенно привычном увидеть своеобразное, неожиданное.

Украинский поэт *Иван* ***Драч*** в **«Балладе о золотой луковице»** создаёт настоящую оду в честь столь приземлённого «продукта» (одический стиль находит себя и в протяжённейшей строке с уподоблением античной метрике). Слово *золотая* служит здесь лейтмотивом, варьируясь непрерывно и на все лады. Вначале следует нескончаемая вереница разноликих эпитетов в адрес героини – луковицы. Вот некоторые из них.

Она – золотая богиня горланящих рынков…
Она – златовласая нимфа с косою,
Ждёт того, кто развяжет золотистый девический пояс…
Она – золочёная главка подземных церкóвок –
Дрожит за свою золотую нетленную душу
Перед языческой дланью тупого ножа…

И даже такое, «санитарно-эпидемиологическое» –

Маленькая Жанна д'Арк, сражающаяся
с полчищами микробов…

А в конце красочно повествуется о её неизбежной судьбе, когда она оказывается жертвой «гастрономических» операций.

Неужели она – простодушная золотце-Золушка,
Что безвременно сгинет в темнице желудка,
Неужели она, золотая красавица, не догадывается,
Как ей суждено умереть?

То ли украсить светозарными нимбами
Святые дары ломтя́ пшеничного хлеба,
То ли нежно-лиловыми кольцами хула-хупа
Крутиться на серебряном стане Шампура
Перед кровавым откормленным Шашлыком…

Начинается золотая агония стриптиза предсмертного:
Она сбрасывает золотистую шубку,
Она сбрасывает золотящийся джемпер,
Она сбрасывает золотое тончайшее платьице
И, обнажённая, белая, плачет над поруганной чистотой…

* * *

Как видим, романтическое жизнеощущение всеми силами и любыми путями устремлено к апологии *нестандартного, своеобразного, неповторимого*. На это особенно были нацелены представители «второго авангарда» (так именуют соответствующие течения искусства рассматриваемого периода в отличие от авангардных направлений начала XX века).

Для примера обратимся к одному из сочинений польского композитора *Ви́тольда* ***Лютославского***. Проводя аналогию с только что упоминавшимся Борисом Чайковским, находим, что он ярко заявил о себе много раньше (уже с конца 1930-х годов) и долгое время пребывал в согласии с традициями, а на выходе в 1960-е совершил, в сравнении с Б.Чайковским, ещё более кардинальный поворот – к новациям открыто авангардного плана.

И продолжая сопоставления: начало его **«Книги для оркестра»** (1968, обратим внимание на демонстративно интеллектуальное название произведения – «*Книга* для оркестра»), как и недавно прозвучавшее начало Второй симфонии Б.Чайковского, написано только для струнных инструментов; но если там использовался достаточно

специфический приём *pizzicato*, то здесь всё основано на ещё более «эксклюзивной» технике *glissando*.

Многообразно варьируя её в регистровом отношении и по динамической амплитуде (в том числе используя неожиданные нарастания и убывания силы звука) и создавая сложные напластования скользящих звучностей в разных голосах, композитор добивается исключительного своеобычия, набрасывая контуры личностного мира как своевольно-прихотливого, открыто эгоцентрического, даже экстравагантного (*Витольд* ***Лютославский***, **Книга для оркестра** – дирижёр Я.Кренц).

В подобных случаях совершенно очевиден столь важный для романтического художественного мышления принцип *экстремальности*. И сразу же другой, в данном отношении ещё более показательный образец музыкального авангарда – **«Пьеса для фортепиано IX»** немецкого композитора *Карлха́йнца* ***Штокха́узена***.

Предельность параметров выражена здесь по меньшей мере трояко. Контрапункт (полифоническое сопряжение) двух звуковых линий подаётся в предельном разбросе регистров: самый низкий и самый высокий. В том же максимальном контрасте преподносится и ритмическая организация этих линий: педаль «баса» почти неподвижна, а ритмика «дисканта» выписана в чрезвычайно дробном рисунке, самыми мелкими длительностями. И, наконец, парадокс несоответствия исходного замысла и конечного результата:

- «на входе» – абсолютное *ratio* математического расчёта, свойственного музыке, написанной в серийной технике (холодок рассудочности сквозит и в «непоэтичном» названии, всего-навсего присваивающем номер – «Пьеса для фортепиано IX»),
- а «на выходе», с точки зрения непосредственного восприятия – нечто спонтанное, прихотливо-фантазийное, лишённое малейшей упорядоченности.

Так гиперрационализм оборачивается своей противоположностью – иррациональным, выводящим в некое «четвёртое измерение» (*Карлхайнц* ***Штокхаузен***, **Пьеса для фортепиано IX** – К.Корменди).

Уже можно было сделать вывод о происходившем во второй половине XX века кардинальном обновлении выразительных и изобразительных средств художественного творчества. Если взять музыкальное искусство, то можно отметить появление целого ряда новейших техник композиции. Помимо упоминавшейся выше сонорики, было множество и других (алеаторика, пуантилизм, коллаж, полисти-

листика, микрохроматика, минимализм и т.д.), в том числе конкретная музыка и электронная музыка.

Конкретная музыка (кстати, параллельно появились в чём-то сходные явления: *конкретная поэзия* и *конкретное искусство* в изобразительной сфере) – это всё, что находится за пределами создаваемого средствами музыкального инструментария, то есть окружающая нас звукошумовая среда: природные шумы и голоса (например, морской прибой, порывы ветра, завывание вьюги, пение птиц), человеческая речь, плач, крик и то, что звучит в созданной человеком «второй природе» (скрип дверей, скрежет металла, работа механизмов и прочее).

Всё это записывается на магнитную плёнку, препарируется, комбинируется и в результате монтажа преподносится как произведение искусства. Своё наибольшее применение конкретная музыка нашла в оформлении театральных и радиопостановок, а также в кино.

Электронная музыка – то, что создаётся и исполняется с помощью электронных средств, с использованием генерирующей, звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры (в том числе с использованием синтезаторов и компьютерной техники). Бурное развитие электронной музыки стало поистине революционным переворотом в искусстве второй половины XX века: за короткое время произошло коренное перевооружение – в немалой степени оттеснив привычную акустическую, натуральную музыку, электронная музыка утвердилась в качестве необходимого компонента культуры, особенно в сфере массовых жанров.

Любопытно в данном отношении прослушать звуковую иллюстрацию, возникшую на пересечении конкретной и электронной музыки – это композиция *Эдисóна* ***Денисова*** «**Пение птиц**». Она создавалась в студии на материале голосов птиц и звуков леса с добавлением электронных звучаний. Природные реалии были использованы как в исходном, так и в преобразованном виде. Автор конструирует чрезвычайно живописную, диковинно-причудливую фантазию, вызывающую ассоциации с жизнью джунглей.

Эта подчёркнуто экзотическая фантазийность и акцент на особенном, специфическом, экстраординарном – ещё одна грань романтического стремления к выходу за границы реальных измерений. Здесь начисто исключены привычные для нас звучания, но с некоторых пор и такое считается принадлежностью музыкального искусства (*Эдисон* ***Денисов,*** **Пение птиц** – Э.Денисов).

* * *

Теперь из сферы исключительного, подчас экстремального и даже запредельного перейдём в область более реальных, почвенных явлений. Кардинальное обновление палитры искусства с успехом могло осуществляться и на такой основе.

Многого в данном направлении удавалось добиваться путём качественно иной *разработки фольклора*. Наиболее значительные плоды это дало в музыкальном искусстве, причём особенно в нашей стране, где данное движение приобрело огромный размах и вошло в летопись художественного творчества под названием *«новая фольклорная волна».* Подразумевалась следующая стадия современного освоения богатств народного творчества в сравнении с фольклорными исканиями начала XX века, которые своё наиболее яркое выражение получили тогда в произведениях Стравинского и Бартока.

Во второй половине столетия композиторы (это особенно касалось молодых авторов рассматриваемого периода) ничем не стесняли себя в разработке фольклорного материала, позволяя себе любую степень субъективности, используя все средства новейшей композиторской техники.

Примечательный момент: они охотно опирались на фольклорные тексты, но почти не цитировали народных мелодий, создавая новый звуковой мир на путях свободного, подчёркнуто современного истолкования законов народной музыкальной речи.

Одним из самых деятельных представителей «новой фольклорной волны» был *Сергей* ***Слони́мский***. Первооткрытием для него и для движения в целом можно считать вокально-симфонический цикл **«Песни вольницы»** (1959). В этом названии по-своему зафиксирована бунтарская направленность, во многом характерная для «шестидесятников» – через неё заявляло о себе стремление к раскованности жизненных проявлений.

Ярко подаётся здесь резко выраженный контраст мужского и женского начала, который уже приходилось отмечать, к примеру, в ряде картин К.Васильева и который столь же заострённо представлен в другом знаковом произведении «новой фольклорной волны», появившемся несколько лет спустя – в «Курских песнях» Г.Свиридова.

Столь важный для рассматриваемого периода личностный акцент особенно отчётлив в «женских» песнях. Примечателен в этом отношении уже первый номер «Песен вольницы» с его до известной степени парадоксальностью. В самом деле, рисуется народный харак-

тер, но сколько неги и роскоши в раскрытии любовного чувства, а прихотливые извивы вокального интонирования и утончённая звукопись инструментального сопровождения позволяют говорить о подлинном аристократизме натуры! (*Сергей* ***Слонимский*****,** **Песни вольницы** – Н.Юренева).

Отмечая столь интенсивное внутреннее обогащение фольклорного прототипа, можно в качестве параллели сослаться на повести киргизского писателя *Чингиза* ***Айтматова***: практически все они о людях из просторечной среды, но какая сложность и объёмность в художественном моделировании их характеров!

Фольклорное движение охватило все регионы нашего, тогда сверхмногонационального Отечества. И почти в каждой из республик были выдвинуты свои эталоны национально-неповторимого, не схожего с характером и менталитетом соседних народов. Для примера обратимся к эстонской музыке.

Ведущим представителем фольклоризма стал здесь *Ве́льо* ***То́рмис***. Он написал огромное множество сочинений фольклорного плана. И нередко акцентировал в них стихийно-языческое начало, черты архаической обрядовости, перебрасывая нить преемственности от древних эстов к современному их состоянию. И совершенно очевидно, что, скажем, русский композитор сделать что-либо в подобном роде, конечно же, не смог бы.

Но заметим и свойство, общее для всех работавших в этом русле авторов (опять-таки прежде всего молодых): раздвигая круг возможностей академического искусства, они смело вводили в него такие специфические средства, как открытая, гортанная, зычная манера пения или эффекты голошения, шума, рёва и топота толпы. Всё это есть в **«Литании богу Грома»**, написанной Тормисом для мужского хора и литавр (литания – молитва, трактуемая в данном случае как заклинание). (*Вельо* ***Тормис*****,** **Литания богу Грома** – дирижёр Г.Эрнесакс).

Ещё один неисчерпаемый ресурс кардинального обновления искусства второй половины XX века, тесно связанный с жизненной почвой, исходил из того, что несла в себе *молодёжная стихия* времени. Молодёжное движение было, как известно, в высшей степени многоликим и противоречивым (от студенческих политических волнений до хиппи и так называемой сексуальной революции). Оно оказало сильнейшее воздействие на формирование облика эпохи – как в

её серьёзных этико-философских основаниях, так и во всевозможных поветриях моды.

Искусство чутко реагировало на это воздействие. Мы уже не раз обращались к поэзии молодых, которая запечатлела чрезвычайно широкий спектр проявлений жизни того времени. Но, пожалуй, самым мощным выражением молодёжной стихии стала *рок-музыка*. Исходный импульс ей был дан в Англии, где возникла первая рок-группа *«Битлз»*, и вскоре эта форма молодёжного музицирования распространилась по всему земному шару.

Со временем на базе рок-музыки начинают создаваться произведения концепционного плана. И опять-таки пальму первенства здесь надо отдать Великобритании. Она подарила миру первого классика рок-оперы – это был *Э́ндрю* ***Ллойд-У́ббер***. Несколько позже появились аналогичные жанры – рок-балет, рок-оратория и т.д.

Всё это входило составной частью в так называемое *третье направление*. Данное обозначение подразумевает следующее: существует поп-музыка и существует академическое искусство, а в результате их синтезирования могут возникать крупные полотна с серьёзной проблематикой и развитой драматургией, но на основе интонационного фонда и инструментальной культуры массовых жанров. Рок-опера – один из таких гибридов.

Чтобы почувствовать и то позитивное, обаятельное, и то противоречивое, даже порочное, что несло с собой молодёжное движение второй половины XX века, можно напомнить показательный фрагмент из оперы ***Ллойд-Уэббера*** **«Иисус Христос – суперстар»**.

В начале этого номера (Мария Магдалина с подругами) музыка фиксирует новое понимание женственности, передавая живую прелесть и своеобразную грацию. Затем (вторжение Иуды) – деформированный облик, искажённый гримасой, как выражение болезненных ощущений, находящихся на грани истерии и патологии. То и другое, разумеется, в опоре на упругий ритмический пульс и звучание электрогитар (*Эндрю* ***Ллойд-Уэббер***, **«Иисус Христос – суперстар»** – дирижёр А.Доггет).

* * *

Выше говорилось о романтической сущности искусства второй половины XX века, что в частности выразилось в коренном обновлении средств выразительности и изобразительности, в том числе вызвав к жизни множество новых систем и техник. Всё это являлось

следствием кардинального обогащения содержательного потенциала, расширения тематического диапазона художественного творчества.

Одна из линий этого процесса была проекцией актуального раздвижения *исторической памяти* и вообще чрезвычайно обострившегося чувства связи времён и территорий, взаимосвязи всего происходившего и происходящего на земле – в прошлом, настоящем, а порой и в будущем. На этой основе в ряде случаев происходило восхождение к глобально-философской проблематике. Такое находим, к примеру, в последних фильмах *Андрея* ***Тарковского*** (**«Ностальгия»** 1983, **«Жертвоприношение»** 1986) и в романах *Чингиза* ***Айтматова,*** которые стали едва ли не самым значительным явлением отечественной литературы тех десятилетий.

Среди произведений Айтматова с точки зрения интересующей нас проблематики особенно примечателен роман **«И дольше века длится день»** (1980). Действительно, в полном согласии с названием здесь в минимальный отрезок реального времени впрессовано огромное историческое измерение от легендарной старины до гипотетических перспектив существования человеческого сообщества. Кроме того, в единый клубок сплетается происходящее на просторах Вселенной и в са́мой глухомани, где живёт и трудится главный герой повествования, простой железнодорожный рабочий. Другое название этого произведения – «Буранный полустанок», и слово *Буранный* по-своему передаёт атмосферу времени.

Посредством такого «масштабирования» поднимается целый ряд трудных вопросов современной жизни. Один из них связан с угрозой зомбирования (зомби – человек, слепо подчиняющийся чужой воле). И оказывается, что зловещие проекты управления людьми путём насильственной идеологической и психологической обработки их сознания возрождают жестокий опыт далёкого прошлого (сказание о манкуртах, вводимое здесь в качестве вставной новеллы).

Центральная проблема, на которую в конечном счёте нацелен роман (для этого используется фантастический мотив открытия внеземной цивилизации) – выживание нашей планеты. Авторский комментарий на сей счёт категоричен: *«Самое трагическое противоречие конца XX века заключается в беспредельности человеческого гения и в невозможности реализовать его из-за политических, идеологических, расовых барьеров. Если человечество не научится жить в мире, оно погибнет».*

Проблема выживания ставилась в литературе второй половины XX века с исключительной остротой и во всевозможных ракурсах, в том числе через сюжетные перипетии, казалось бы, достаточно частного и специфического характера. Японский писатель *Кóбо Áбэ* в романе **«Женщина в песках»** (1962) проводит художественное исследование заложенного в нас инстинкта выживания, выживания любой ценой.

Главный герой – человек интеллектуальной ориентации, с развитым ощущением своего «я». Он увлечён собиранием насекомых, мечтает вписать в энтомологию собственную страницу и в поисках редких видов попадает в местность, которую заносит песком. Деревня, находящаяся в этой местности, будет существовать только до тех пор, пока у её жителей хватит сил бороться с песчаными заносами – в этом угадывается метафора более широкого порядка, касающаяся существования земной цивилизации в целом.

Героя обманом спускают в большую песчаную яму, где в обветшалом доме живёт вдова, которой трудно в одиночку ежедневно отрывать песок. Ужаснувшись совершённому над ним насилию, мужчина ищет возможности вырваться из этого песчаного ада. И каждый раз его обуздывают, разными способами играя на инстинкте сохранения жизни – инстинкте, который берёт верх над всем остальным. Кульминация романа приходится на момент, когда герой всё-таки находит способ бежать на волю. Но, уходя от преследования, он попадает в топкий песок, который засасывает его в свою пучину.

Тону… Тону… Вот уже и по пояс в песке… Что делать?..

Раскинув руки, он лёг грудью на песок… Но было поздно. У него болела поясница, и он уже не мог больше оставаться изогнутым под прямым углом… Страх, затаившийся где-то глубоко в горле, вдруг вырвался наружу. Мужчина раскрыл рот и взвыл, как животное:

– Помогите!.. Обещаю всё, что угодно!.. Умоляю, помогите!.. Умоляю!

Мужчина не выдержал. Сначала он только всхлипывал, а потом заплакал навзрыд… Он был побеждён. Чувство стыда перегорело и превратилось в пепел, как крылышко стрекозы, к которому поднесли огонь.

Человек сломлен – страх смерти побеждает всё остальное. И тогда звучит ключевая фраза, которая срывает покровы с любой умо-

зрительности и с любого прекраснодушия, срывает ореол исключительности с любого «я».

Жить во что бы то ни стало – даже если твоя жизнь будет в точности похожа на жизнь всех остальных, как дешёвое печенье, выпеченное в одной и той же форме.

Исследуя инстинкт жизни как главный двигатель существования, автор в качестве одного из аргументов приводит любопытный факт: именно в катастрофической ситуации человеком овладевает порой необоримое вожделение. То же подмечено им и в других явлениях живой природы.

Начинающий засыхать бамбук спешит принести плоды… Умирающие от голода мыши во время миграции неистово совокупляются… Больные туберкулёзом все, как один, страдают повышенной возбудимостью… Живущий в башне правитель, способный лишь на то, чтобы спускаться по лестнице, всего себя отдаёт постройке гарема…

* * *

Одна из ключевых проблем романтизма на любой стадии его исторической эволюции связана с взаимоотношениями *личности и среды*, то есть окружающего эту личность мира. С данной точки зрения искусство второй половины XX века не только не было исключением, но и выделилось тем, что всемерно акцентировало ситуацию конфликта и раскрывало её с невиданной остротой.

Показателен тот факт, что именно в условиях повышенного интереса к подобной тематике и именно на отечественной почве впервые удалось смоделировать эту ситуацию средствами «чистой», то есть бесте́кстовой, непрограммной музыки. Произошло это в жанре инструментального концерта, в котором само по себе изначальное фактурное расслоение способствовало успешному решению данной задачи: *solo* олицетворяло личностный мир, оркестровое *tutti* – то, что его окружает.

Исходным образцом такого рода стал **Первый виолончельный концерт** *Бориса* ***Тищенко*** (1963), где конфронтация подчёркнута противопоставлением мягкого тембра солирующей виолончели и жёсткого звучания оркестра, от которого намеренно отсечены струнные инструменты. Затем появились **Второй виолончельный** (1966) и

Второй скрипичный (1967) концерты *Дмитрия* ***Шостаковича***, **Второй фортепианный концерт** *Родиона* ***Щедрина*** (1966), **Скрипичный концерт** *Бориса* ***Чайковского*** (1967) и т.д.

Авторские симпатии в подобных случаях, разумеется, были на стороне индивида, который пытается отстаивать свою суверенность. А среда чаще всего изображалась в самых чёрных красках, как агрессивно жестокая, стремящаяся всеми средствами к подавлению личности. Возьмём для примера вокально-симфоническую поэму *Дмитрия* ***Шостаковича*** **«Казнь Степана Разина»**. Её центральная часть – монолог крестьянского вождя накануне гибели. Вслушаемся в раздумья солиста в их соотношении с партией оркестра. И отметим в использованном здесь тексте Евгения Евтушенко убийственную иронию, характерную для публицистического настроя 1960-х годов.

Дьяк мне бил с оттяжкой в зубы.
Приговаривал, ретив:
«Супротив народа вздумал?!
Будешь знать, как супротив!!»

Какой гнусный политический выверт: выговаривать подобное тому, кто стал за народ! В этом беспардонном глумлении таился прямой намёк на социальную ситуацию в нашей стране тех десятилетий, когда власть боролась с инакомыслием любыми методами. И если предсмертные раздумья Разина отличаются высоким драматизмом и углублённой сосредоточенностью, то в партии оркестра выделены «аккорды битья», невероятно жёсткие по звучанию, секущие, как плеть – трудно представить более осязаемое, «физиологически» обнажённое запечатление акта насилия над человеком (*Дмитрий* ***Шостакович***, **«Казнь Степана Разина»** – дирижёр К.Кондрашин).

Можно предложить и другую показательную звуковую иллюстрацию на предмет противостояния личности и среды. *Родион* ***Щедрин*** создал на эту тему два больших, самых значительных своих балета – **«Анна Каренина»** и **«Чайка»**. Главную партию в каждом из них танцевала Майя Плисецкая. Отталкиваясь от этих её сценических работ, *Андрей* ***Вознесенский*** создаёт целый цикл под названием **«Портрет Плисецкой»**, где в частности находим такие строки:

Она ввинчивает зал в неистовую воронку
своих тридцати двух фуэте,

своего темперамента, ворожит,
закручивает: не отпускает.
Есть балерины тишины, балерины-снежины –
они тают. Эта же какая-то адская искра.
Она гибнет – полпланеты спалит.
Даже тишина её – бешеная, орущая тишина,
тишина ожидания, активно напряжённая тишина
между молнией и громóвым ударом.

Вслушиваясь в соответствующие эпизоды балета **«Чайка»**, нетрудно почувствовать это сверхнапряжение и танца Плисецкой, и музыки Щедрина. Вспоминается приводившаяся выше фраза из того же Вознесенского: *«Нервы, что ли, обожжены?»* Вот и здесь воспроизводится накал трагического напряжения «обугленной» души, задыхающейся в гнетущей и подавляющей атмосфере, и отчаяние этой души оказывается на грани нервного срыва – действительно, экспрессия пароксизма отчаяния доводится до того предела, когда струнные начинают почти буквально «рвать струны».

И тут же, в вопиющем контрасте возникает не музыка даже, а «музы́чка», рисующая ближайшее окружение главных героев балета: нарядное, цветистое пустозвонство, зряшная буффонная суета (по сюжету, здесь портретируется публика, освиставшая первую постановку чеховской «Чайки»). Внешне забавные, персонажи этой музыкальной картинки чуть погодя «показывают коготки», когда в ходе развития заявляет о себе отнюдь не безобидный гротеск «рычащих» звучностей – оборотень советского «бодрячка», в качестве которого в данном случае выступает популярная песня А.Петрова из кинофильма «Я шагаю по Москве» в её пародийном преломлении (*Родион **Щедрин**,* **«Чайка»**, **Прелюдия 12 и Интерлюдия** – А.Лазарев).

* * *

Подобные контрасты, контрасты поляризованные, доводимые до несовместимости, были в высшей степени характерны для искусства второй половины XX века. Это означало выход на уровень антитез, а *принцип антитез* – краеугольное основание романтической эстетики. Одна из антитез этого времени зафиксировала запечатлённое в художественных формах противостояние урбанизма и антиурбанизма.

Урбанизм развивался в связях с новым витком эволюции индустриальной эры, проходившей под знаком НТР (научно-техническая

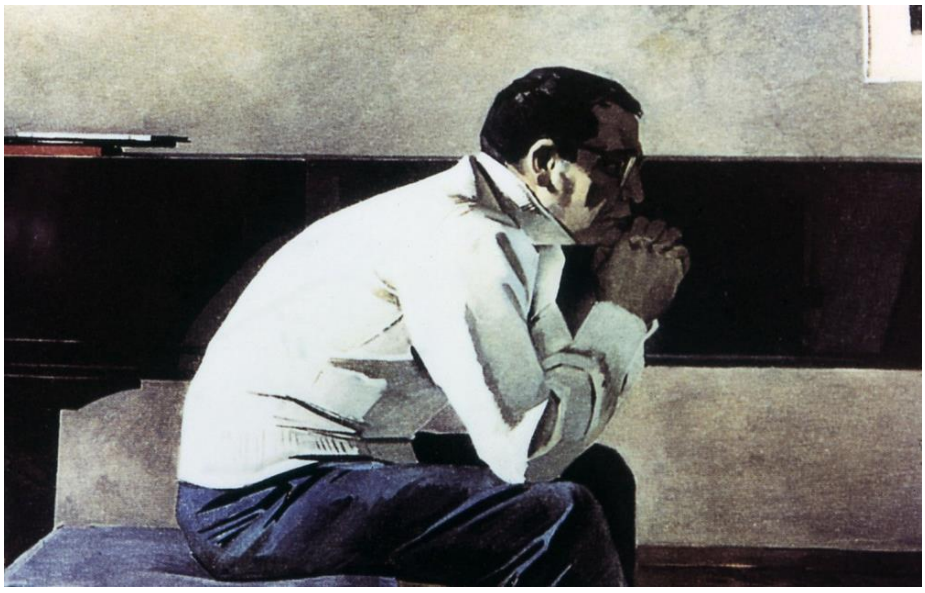
революция). Техническое перевооружение мира дало искусству мощные импульсы, и художественное творчество регистрировало в своих образах повышенную интенсивность деятельных процессов, азарт стремительных скоростей, приоритет принципов деловитости и рационализма.

В музыке урбанистическая настроенность нередко передавалась посредством введения джазовых элементов – джаз выступал как один из символов жизни современного города и его ритмического пульса.

Яркий пример – **Концерт для оркестра** *Андрея* ***Эшпáя***, где на основе джазовой стилистики передаётся массированный напор «железной» энергии, а использование специфики музыкальной выразительности, характерной для озвучивания фильмов-вестернов, способствует созданию впечатления, что воссоздаваемое действо разворачивается на необычайно широких просторах, в планетарном масштабе. (*Андрей* ***Эшпай,*** **Концерт для оркестра** – дирижёр Е.Светланов).

В сфере изобразительного искусства, может быть, любопытнее всего отметить воздействие урбанистических веяний на портретный жанр – жанр, казалось бы, менее всего способный отзываться на подобные воздействия. Но обратимся к работам азербайджанского художника *Таи́ра* ***Салáхова***, причём это будут портреты композиторов, то есть людей «эмоциональной» профессии.

Облик своего соотечественника Карá Карáева он передаёт посредством акцентированно чёткого, линейного штриха, раскрывая твёрдость интеллектуальной дисциплины, устремлённость творческой воли и её концентрированную силу.



Таир Салахов Кара Караев (1960)
Третьяковская галерея, Москва

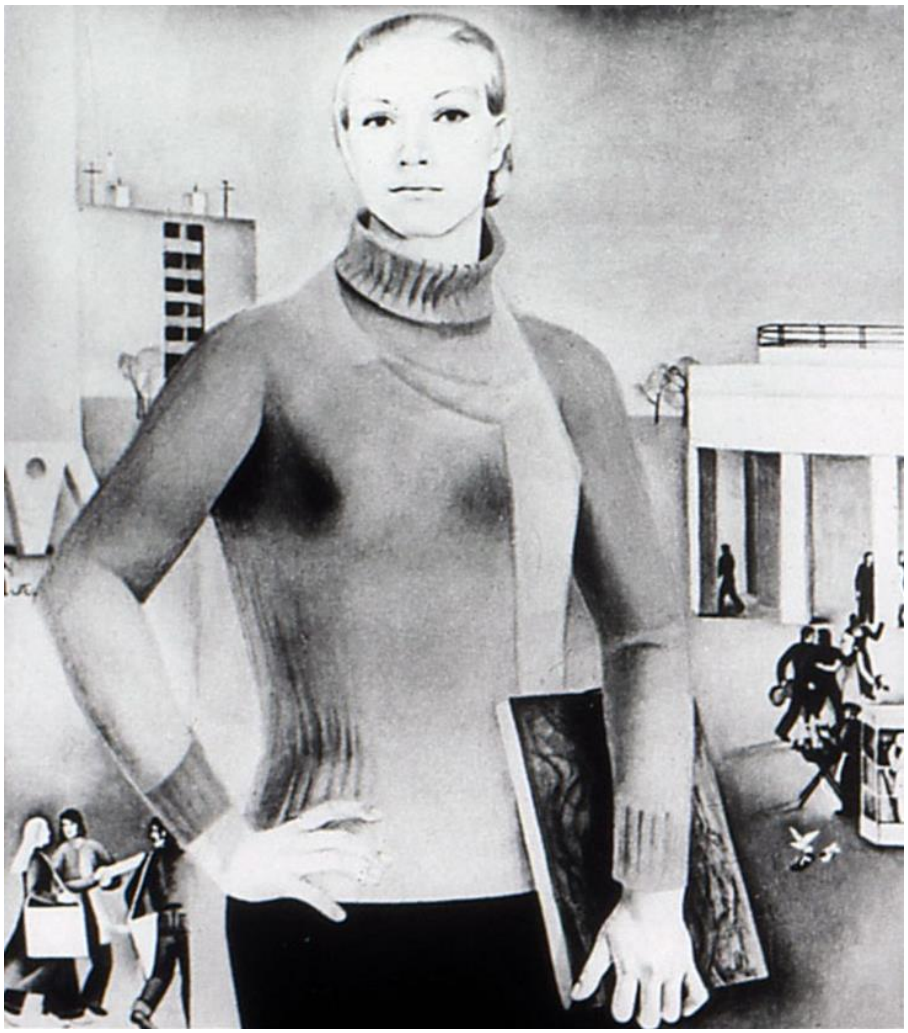
Подобные вещи художника с их подчёркнутой строгостью, графической чёткостью, сдержанностью и лаконизмом цветового решения заставили говорить о его *суровом стиле*. Посредством того же штриха ему удалось запечатлеть трагический строй мироощущения Дмитрия Шостакович последних лет его жизни. Великий музыкант (портрет **«Дмитрий Шостакович»**) показан им в состоянии сильнейшего внутреннего напряжения, в «колючем» отчуждении от внешнего мира, в стремлении всеми силами отгородиться от него.

Таир Салахов Дмитрий Шостакович (1967)
Третьяковская галерея, Москва

Совсем иначе подаёт урбанистическую настроенность **«Автопортрет»** *Елены* ***Романовой***. Казалось бы, примерно такая же графическая манера живописи, та же заведомая ясность и отчётливость композиционного построения, однако звонкий мажорный колорит разворачивает суть полотна в совершенно другую плоскость, раскры-

вая на фоне снующего города свойственный модели дух молодости и бодрой деловитости.

Переданная здесь общая атмосфера в чём-то перекликается с так называемой *городской прозой* этого времени, наиболее ярко представленной в повестях *Андрея* ***Битова*** и *Юрия* ***Трифонова***.



Елена Романова Автопортрет (1972)
Третьяковская галерея, Москва

Таким образом, рационально-линейная живопись урбанистического толка могла выдвигать и своеобразную поэтику. Один из вариантов подобной поэтики находим в картине *Дмитрия* ***Жили́нского*** **«Гимнасты СССР»**. Перед нами любопытная метаморфоза старинного жанра парадного портрета, причём в его редкой разновидности большого группового портрета.

К этому в чём-то обязывал замысел запечатлеть в красках самых известных спортсменов своего времени, являвшихся гордостью страны. Каждая из фигур даётся в индивидуальном повороте, но общее

для всех состоит в открыто репрезентативной обрисовке – знаменитости как бы демонстративно позируют художнику, в расчёте на наиболее выигрышный зрительный эффект.

Дмитрий Жилинский Гимнасты СССР (1965)
Русский музей, Петербург

С исключительным размахом и в качестве безусловно доминирующего фактора развернулись урбанистические устремления в *архитектуре* второй половины XX века. Мы не касаемся здесь подавляющего по своему объёму массива городской застройки, характерной для большинства регионов СССР этого времени.

Это было так называемое *индустриальное* строительство, имевшее своей единственной целью обеспечить дешёвым жильём нуждающееся народонаселение быстро растущих городов. Подобная праг-

матика породила соответствующий советский стандарт домостроения тех лет – серый, безликий, примитивный, убогий в эстетическом отношении.

Упомянув об этом печальном зна́мении времени, обратимся к тому типу сооружений, которые претендовали на определённую архитектурную выразительность. И что сразу же обращает на себя внимание: суть их урбанизированного облика сводилась в конечном счёте к всемерному утверждению рационального и более того – рационалистического начала.

Наиболее явственным выражением этого качества стал *геометризм* построения архитектурного объёма. Достаточное представление о различных истолкованиях данного принципа могут дать такие образцы сооружений того времени, как **Олимпийский комплекс «Измайлово»** в Москве, **Аэропорт** в Петербурге, **Педагогический институт** в Ульяновске и **станция метро «Звёздная»** в Петербурге. Последнее из них выдержано в форме строго выдержанного параллелепипеда, выполненного из стекла (в соответствии с «космической» заданностью объекта).

Олимпийский комплекс «Измайлово» (1980)
Москва (Россия)

Аэропорт в Пулково (1976) Петербург (Россия)

Педагогический институт (1970)
Ульяновск (Россия)

Станция метро «Звёздная» (1972)
Петербург (Россия) – наземный вестибюль

Ещё одна важнейшая тенденция урбанистической архитектуры – устремление ввысь, ярко выраженный вертикализм. То, что в городской застройке в Соединённых Штатах стало развиваться ещё на заре XX века, приобрело теперь в этой стране едва ли не тотальный характер – имеется в виду возведение небоскрёбов. К сожалению, в большинстве случаев порождаемая этим градостроительная эстетика вряд ли способна вызвать положительные эмоции: хаотичный «частокол» торчащих «сигар» воспринимается как вызывающе-беспардонное самоутверждение большого бизнеса.

Массив зданий в центре Нью-Йорка (1970-е)

Вертикализм, как принцип, оказал воздействие на всевозможные типы сооружений. Примечательные образцы на этот счёт находим в районе ВДНХ в Москве. Облик первого из таких образцов отвечал художественному замыслу, который носил символический характер – обелиск **«Покорителям космоса»** (1964, архитектор *Андрей* ***Файдыш-Крандиевский***), выполненный в виде взлетающей ввысь ракеты с тянущимся за ней огненным шлейфом.

Второй образец порождён чисто техническими соображениями – **Останкинская телебашня** (1967, главный конструктор *Николай* ***Никитин***), вознёсшаяся на высоту 540 метров (выше неё в то время было только подобное сооружение в канадском городе Торонто – 555

метров, тогда самая высокая в мире структура без опор). И к слову, с той поры иглы телебашен становятся обязательным атрибутом больших городов мира.

Панорама в районе ВДНХ (1960-е)
Москва (Россия)

* * *

Со временем в недрах архитектурного урбанизма складывается оппозиция к абсолютному геометризму, возникают всякого рода отклонения от него. Начинается поиск нестандартных форм – к примеру, использование криволинейной поверхности по фасаду (отель **«Алма-Ата»** в Алма-Ате, Казахстан) или уподобление здания раскрытой книге (**Новый Арбат** в Москве).

Новый Арбат (1962–1968) Москв (Россия)

Создаются архитектурные объёмы разнообразной и оригинальной конфигурации – скажем, гостиница **«Интурист»** в Кишинёве (Молдавия) напоминает океанский лайнер, отвечая тем самым названию и назначению, а **спортивный комплекс** в Праге (Чехия) представляет собой как бы основание усечённой пирамиды – эта конструктивная идея была затем тиражирована в ряде других построек Европы, в том числе в здании оперного театра в Вильнюсе (Литва).

Спортивный комплекс (1971)
Нуслиха («На Фолиманце») Прага (Чехия)

Наконец, самым предпочтительным, безусловно, является компромисс урбанистической архитектуры с природными компонентами,

когда сооружение органично вписывается в окружающий ландшафт. Допустим, гостиница «Ивéрия» (древнее название Грузии) в Тбилиси (архитектор *Отар* ***Каландаришвили***) выделяется своим высотным контуром на фоне зелени и близлежащих кварталов звучным аккордом, словно сияющая вершина, резонирующая перспективе горных кряжей, окружающих город.

Отар Каландаришвили Гостиница «Иверия» (1967)
Тбилиси (Грузия)

Или ресторан **«Ю́рас Пе́рле»** в Юрмале (известный курорт близ Риги), по своим очертаниям похожий на корабль, как бы выплывает из моря хвои в морскую лагуну – его название соответствует поэтичности архитектурного образа и в переводе с латышского означает *Морская жемчужина*.

Ресторан «Юрас Перле» (1965) Юрмала (Латвия)

Только что отмеченные симптомы противодействия экспансии урбанизма внутри него самого́ предвещали большее – широкий *антиурбанистический поток*, порождённый к жизни реакцией на тотальную рационализацию существования с попутной тенденцией к отчуждению и даже обездушиванию.

В этом художественном потоке многое определялось ностальгией по уходящему человеческому и природному естеству. Кроме того, в ряде произведений сквозила тревога за само существование жизни на земле. Поэт *Станислав* ***Куняев***, рассказывая о характерных для социалистических времён «стройках века»», в стихотворении **«От великой ГЭС до Усть-Улима»** буквально взывает:

Не губи последнего болота,
Загнанного во́лка пощади,
Чтобы на земле осталось что-то,
Отчего щемит в моей груди.

Александр ***Ме́жиров*** в стихотворении **«Прощание со снегом»** доводит ностальгию по уничтожаемому естеству до настоящего апокалипсиса. И пусть подаётся это через частный момент, но с какой жгучей болью говорится о нём и какой зародыш экологической катастрофы таится в подмеченной поэтом жизненной детали!

Вот и покончено со снегом,
С московским снегом голубым –
Колёс бесчисленных набегом
Он превращён в промозглый дым.

О, сколько разных шин! Не счесть их!
Они, вертясь наперебой,
Ложатся в ёлочку и крестик
На снег московский голубой.

Москва от края и до края
Голым-гола, голым-гола.
Под шинами перегорая,
Снег истребляется дотла.

И сколько б ни валила с неба
На землю зимняя страда,
В Москве не будет больше снега,
Не будет снега никогда.

Противовесом мощному прессу урбанизма выступало воссоздаваемое в художественных образах ощущение подлинного человеческого естества и целительного природного окружения. В музыке это ощущение лучше всего смогли выразить *Георгий* ***Свиридов*** и его младший собрат по подобной творческой настроенности *Валерий* ***Гаврилин***.

В хоровом концерте ***Гаврилина*** **«Перезвоны»** есть страницы, передающие мгновенья особой душевной благодати. «Берущая за душу» сердечность нередко идёт здесь от так называемого жестокого романса и страдальных песен, то есть от того, что было характерно для мещанской и слободской среды, но опоэтизированного и преобразованного в высокий план сокровенного. Однако главное в удивительно мягкой напевности этих страниц концерта идёт от крестьянских корней (*Валерий* ***Гаврилин***, **«Перезвоны»** – дирижёр В.Минин).

Кстати, для «Перезвонов» отнюдь не случаен подзаголовок-посвящение: *«По прочтении Василия Шукшина».* Гаврилина, как и Свиридова, многое роднило с так называемой *деревенской прозой*, которая стала, пожалуй, самым драгоценным приобретением русской литературы второй половины XX века. Разумеется, среди её создателей (*Виктор* ***Астафьев****, Валентин* ***Распутин*** и др.) мы находим и имя *Василия* ***Шукшина***…

* * *

То, что можно услышать в «Перезвонах» В.Гаврилина, то есть подобные мгновенья душевного равновесия, покоя, даже блаженства, было для этого времени достаточной редкостью. Если судить по произведениям искусства, куда чаще человека посещали сомнения, душевная раздвоенность, мучительные противоречия и всё то, что мы обозначаем словом *дисгармония*.

Дисгармония – вот что, вероятно, следует считать определяющим знаком тех десятилетий. Мир и человек, потерявшие точку опоры, несущиеся неизвестно куда и зачем, в хаосе и смятении – такой образ не был редкостью и отмечал одну из крайних граней состояния личности и общества в целом.

Другую крайнюю грань хорошо передавало название американского фильма *«Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир»* – ключевое слово звучит здесь четырёхкратно, как заклятие, хотя по внешним приметам режиссёр *Стэнли* ***Крамер*** разработал ситуацию в жанре полуабсурдистской комедии.

Многократно обращался к идее хаоса и безумия мира польский композитор *Кшы́штоф* ***Пендерецкий*** – упомянув это имя, наряду с уже называвшимся Витольдом Лютославским, следует заметить, что польский авангард находился во второй половине XX века на передней линии мирового музыкального искусства.

Пендерецкий был одним из ведущих представителей сонорики (выше говорилось об этой звуковой технике), и её средствами в том числе моделировал поток слепой жизненной материи, в гуле и скрежете которой улавливается один важный вектор: сближение форм существования индустриального мира с формами существования вселенской стихии, чем констатировалась неотвратимая «космизация» земного бытия.

Значимость данной темы подтверждается тем, например, что её разработке (опять-таки на основе сонорики) посвящены почти все из восьми симфоний выдающегося армянского композитора *Авета* ***Тертеряна***.

Если обратиться к композиции Пендерецкого под названием ***«Polymorphia»*** (в условном переводе с греческого – *Многоформие*), которое по-своему отражает космогонический замысел автора, то вот что поразительно: сочинение предназначено для 48 смычковых инструментов, однако исключительное многообразие тембровых эффектов создаёт впечатление всеобъемлющего звучания, словно бы играет полный оркестр, то есть состав с духовыми и ударными инструментами (*Кшиштоф* ***Пендерецкий***, ***«Polymorphia»*** – дирижёр Г.Чиж).

Человека второй половины XX века преследовало ещё одно бедствие, которое можно определить словом *коррозия* – ржавчина, только разъедающая не металл, а человеческие души. «Коррозия» более всего затронула интеллигентское сознание, что было связано с утратой устоев, идеалов, самой веры в жизнь. Из самых ярких примеров в отечественном кинематографе – фильмы **«Сталкер»** *Андрея* ***Тарковского*** и **«Неоконченная пьеса для механического пианино»** *Никиты* ***Михалкова***.

«Коррозия» – всепроникающий процесс, и музыка, например, очень выразительно раскрывала его, сопоставляя происходящее в со-

временности с тем, что виделось в далёком прошлом, которое сквозь дымку времени рисовалось как нечто идеальное. Одно из самых рельефных воплощений подобной идеи находим в оркестровой композиции эстонского композитора *А́рво* ***Пя́рта*** **«Коллаж на тему *BACH*»**.

Нотная монограмма «музыкальной» фамилии великого Баха *(si ♭ –la–do–si ♮)* использовалась в искусстве с давних пор и многократно. У Пярта по канве этого четырёхзвучного мотива вначале стилизуется великолепное необарокко, выступающее олицетворением гармонии, возвышенности и красоты прошлого. Солирующий гобой, поддержанный струнными инструментами, ведёт мелодию на *piano*, и это усиливает впечатление прекрасной легенды о былых временах.

Затем по тому же интонационному контуру даётся тембровофактурная вариация – звучание буквально обезображено скрежетом кластерных напластований (кластер – вертикаль шумового характера со сплошным заполнением то́нов). Так передаётся кошмар нынешней реальности. Возвращение исходного материала (уже на *forte*) воспринимается как протест против дисгармонии и безумия современного мира – голос прошлого звучит на этот раз с горечью и скорбью (*Арво* ***Пярт***, **«Коллаж на тему *BACH*»** – дирижёр Н.Ярви).

То, что можно услышать в названном опусе А.Пярта, находится в русле *полистилистики* (букв. *много стилей*). Композиторы второй половины XX века начали свободно оперировать стилями различных эпох, совмещая эти различные стили в одном произведении и тем самым приводя к некоему единому знаменателю любые времена и национальные проявления, в чём опять-таки сказывалось чувство исторической памяти, столь присущее творцам искусства данного периода.

Самым значительным мастером полистилистики в мировой музыке был *Альфред* ***Шнитке*** (который, кстати, и ввёл данный термин во всеобщий обиход). Эту технику композитор использовал для воплощения всевозможных художественных идей. В частности он не раз проводил следующую мысль: мы наследуем от прошлых эпох эталоны красоты и поэзии, зачастую искажая их почти до неузнаваемости. Но даже такой красоте – судорожной, издёрганной, с гримасой боли на лице – даже такой красоте нет места в современном мире, который очень многое трансформирует в негативном ключе и преподносит в извращённом свете.

Если вслушаться в музыку V части знаменитого ***Concerto grosso № 1*** Шнитке, можно почувствовать, что происходит с темой, написанной в духе Вивальди – она уже изначально звучит страдальчески-

конвульсивно и в ходе развития безжалостно «коррозируется» (*Альфред* ***Шнитке***. ***Concerto grosso № 1***, **V часть** – дирижёр Г.Рождественский).

* * *

Из предшествующего изложения легко заключить, насколько неутешительной представала картина мира в призме искусства второй половины XX века. И как можно было заметить, общий тонус жизнеощущения отнюдь не отличался комфортностью и безоблачностью – напротив, его характеризовала *высочайшая напряжённость* и *обострённая конфликтность.*

Анализируя внешнюю картину существования этого времени, можно удивиться: давала ли действительность основания для столь сгущённо-драматического её восприятия, так ли уж тяжко жилось тогда человеку и так ли уж много было исторических потрясений и катастроф?

Разве можно в этом отношении сопоставить событийную канву второй половины XX века с тем, что происходило в середине столетия – чего стоили тогда, к примеру, чудовищные злодеяния тоталитаризма и жертвенный алтарь Второй мировой войны! А между тем, художественное творчество той поры тяготело в основе своей к жизнеутверждению и объективно-позитивной настроенности.

И совсем иное дело в 1960–1980-е годы. Казалось бы, необъяснимый парадокс, но следует помнить: искусство в первую очередь исследует то, что творится в душах человеческих и в глубинах человеческого духа. А там на данном этапе, по всей видимости, происходили драмы и трагедии. Тем более что фиксировалось это до болезненности чутким восприятием современных романтиков, которое обычно склонно всё гиперболизировать и обострять до предела.

Для пояснения сказанного ещё раз обратимся к *военной прозе*. Именно острота драматического жизневосприятия определила жгучий интерес нашей литературы к теме уже давно отгремевшей войны. И только в условиях особого, часто непривычного истолкования событий прошлого могло возникнуть то, что отмечено в названии одного из военных романов *Юрия* ***Бондарева*** *–* ***«Горячий снег»***.

Проза тех лет во всей полноте открыла жестокую правду о войне. Может быть, особенно этим отличался белорусский писатель *Василь* ***Быков***, как никто другой преданный военной теме (повести **«Альпийская баллада»**, **«Мёртвым не больно»**, **«Сотников»**,

«Волчья стая» и многие другие). Говорят об особой *быковской ситуации*: автор показывает своих героев в условиях крайней опасности, когда человек до конца проверяется на прочность и становится ясно, кто есть кто.

В чём-то сходный, столь же острый поворот находим в повести *Виктора* ***Астафьева*** **«Пастух и пастушка»** (первый вариант создан в 1967, обновлённые версии – в 1971 и 1989 годах). Двадцатилетний лейтенант в несколько дней затишья испытал мгновенье счастья, встретив свою единственную и тут же потерявший её, вырванный роком войны из объятий возлюбленной. Писатель акцентирует жестокость жизни особым приёмом троекратной концовки.

Первая концовка: Борису (так зовут лейтенанта) удаётся вырваться с фронта на побывку, и он мчится в места, где нашёл своё счастье. И вот он уже возле дома возлюбленной, она бросается к нему в ноги, *«исступлённо целуя пыльные, разбитые в дороге сапоги…»* Вроде бы заслуженный *happy end*, но автор тут же выбивает почву из-под ног читателя.

Ничего этого не было и быть не могло. Стрелковый полк не отводили на переформировку, его пополняли на ходу. Теряя людей, не успевая к иным солдатам даже привыкнуть, Борис топал вперёд со своим взводом всё дальше и дальше…

Вторая концовка уже совершенно реальна: тяжёлое ранение Бориса запущено по недосмотру врачей, и он умирает в санитарном поезде, который должен был доставить его в госпиталь. Мёртвого выгрузили на полустанке, оставив с ним медсестру, *«чтобы она похоронила покойного лейтенанта по всем человеческим правилам».*

Однако автор отвергает даже такой исход. Опять следует фраза: *«Но ничего этого так же не было и быть не могло».* На самом деле, когда санитарный поезд из-за неполадок сделал вынужденную остановку на глухом полустанке, умершего лейтенанта вынесли и оставили в брошенном товарном вагоне. Вот теперь следует *последняя, подлинная концовка*.

Мёртвый уже пахнул, в степи протяжно завыли волки и ночью пришли на полустанок, окружили старый вагон в тупике. Начальник полустанка догадался, в чём дело – не первый раз такое случалось, подкидывали в брошенный вагон, да и на ходу выбрасывали из поездов

умерших. Матерясь, кляня войну, покойника и злодеев, его подкинувших, начальник полустанка со сторожем завалили начавший разлагаться труп на багажную тележку, увезли за полустанок и сбросили в яму.

И это финиш парня, не щадя себя бившегося на фронте, имевшего медаль «За боевые заслуги» и две Красные Звезды! Можно ли с большей горечью сказать о так называемой бесценности единичной человеческой жизни, которая в реальности не имеет ровно никакой цены?!

Самое широкое хождение трагические мотивы получили в музыкальном искусстве. Одну из характерных для него тем можно выразить так: хрупкая нить жизни, которая в любое мгновенье может оборваться под натиском страшных катаклизмов внешнего мира. Эта тема стала в сущности единственной для всего симфонического творчества грузинского композитора *Ги́и* ***Канче́ли***. Вот что мы находим в двух совершенно типичных фрагментах из центрального раздела его **Пятой симфонии**.

Первый из них – настоящий оазис поэзии и красоты, в котором находит себя исключительная нежность и чуткость души как высшее выражение человечности. Сверхпрозрачная, истончённая звуковая ткань выдержана в неоклассической стилистике, чем подчёркивается возвышенность образа.

Во втором фрагменте рисуется бешеный напор агрессивной, милитаристской энергии – энергии подавления, сметающей человека и растаптывающей всё человеческое. Эта оргия зла передаётся через обвалы циклопических звучностей, а на кульминации прослушивается кричащий набат вселенских бедствий (в целях заострённой подачи подобных образов композитор использует театральные приёмы воздействия).

Столь поляризованные контрасты (констрасты несовместимости) закономерно подводят в коде симфонии к завершающему реквиему-отпеванию (*Гия* ***Канчели***. **Симфония № 5** – дирижёр Д.Кахидзе).

* * *

Трагизм, о котором шла речь, в известной мере определялся и следующим обстоятельством. 1960-е годы были отмечены радикализмом романтических устремлений, что в частности нашло своё выражение в таких моментах, как настоящий взрыв повышенной активности, бум всякого рода открытий и новаций.

Стояло за этим желание кардинального переустройства жизни (пусть даже в её внутренних сторонах, на уровне мироотношения). И хотя мир менялся, но отнюдь не так стремительно и далеко не в том направлении, в каком хотелось бы. Вот что породило в скором времени ощущение несбыточности намерений и надежд. И вот почему следующие, 1970-е годы в немалой степени стали временем *утраченных иллюзий и трагической разуверенности*.

Это вызвало сильнейший кризис романтического сознания, но, с другой стороны, повело к отходу от крайностей радикализма и субъективизма, к отказу от завышенных притязаний и сверхвысоких напряжений. Теперь искусство начинает тяготеть к более реальному и объективному ви́дению жизни, к более естественным и уравновешенным проявлениям. Это могло происходить и на удерживаемой романтической основе, но с возвращением к традициям и с возрождением позитивно-утверждающих опор. Так возник *неоромантизм*. Наиболее отчётливое выражение он получил в музыкальном искусстве.

В произведениях подобного рода подчёркивалась эмоциональная теплота, душевная открытость, что находило себя в красивой и мягкой мелодической пластике, в обращении к давно апробированным лирическим жанрам (таким, например, как романс, вальс, элегия) и порой в прямом соприкосновении с тем или иным стилем XIX века – чаще всего в созвучии с тем, что делали когда-то Шуберт, Мендельсон, Чайковский.

В числе первых резкий поворот к неоромантизму совершил в конце 1970-х годов *Кшиштоф* ***Пендерецкий***, один из лидеров музыкального авангарда. Вслед за ним творческую переориентацию начали и другие авторы (скажем, из упоминавшихся выше – *Дьёрдь* ***Лигети***). В отечественной музыке очень продуктивно принципы этого направления разрабатывал грузинский композитор *Отáр* ***Тактакишвили*** (вокально-оркестровая сюита «Мегрельские песни», опера «Мусуси» и т.д.). Если обратиться для примера к его **Скрипичному концерту**, легко почувствовать, какая пропасть отделяет эту музыку с её мягкой, нежной певучестью от сочинений радикальной направленности (*Отар* ***Тактакишвили,*** **Концерт для скрипки с оркестром** – Л.Исакадзе).

Движение к более объективному мироощущению повлекло за собой существенное изменение общей картины искусства, в том числе его колорита. И если произведения сумрачные по тону, а тем более произведения трагедийного плана вольно или невольно в той или

иной степени вели к *жизнеотрицанию*, то произведения им противостоящие были нацелены на *жизнеутверждение,* передавали светлое и даже радостное приятие бытия.

В русле возникшего противостояния сгущённому драматизму и трагизму активно заявило о себе открытое жизнелюбие, связанное со стихией юмора, веселья. Примечательной вехой в этом отношении стал балет *Андрея* ***Петрова*** **«Сотворение мира»**. Он оказался настолько ко времени, что стал своего рода рекордсменом: по числу постановок, осуществлённых на сценах мира, превзошёл другие современные балеты.

В этой партитуре очень свежо и по-своему интерпретированы черты и особенности мирового театра-буфф. Главенствующая здесь скерцозно-игровая стихия расцвечена пёстрыми, нарядными красками (темброво-фактурная изобретательность композитора поразительна), отмечена озорной пикантностью и вместе с тем подлинной элегантностью (в том числе благодаря вкраплениям реминисценций классической музыки). (*Андрей* ***Петров***, **«Сотворение мира»** – дирижёр Ю.Темирканов).

Отмеченные тенденции к большей объективности и уравновешенности проявлений стали почвой для развёртывания так называемого *Постмодерна*. Это направление в искусстве, очертания которого начали складываться уже с середины 1980-х годов, отмечало вхождение в горизонты следующего исторического периода, который хронологически можно обозначить как *рубеж XXI столетия*.

Екатерина Скоробогачева (Москва)

Традиции и их развитие в современном православном искусстве России

Современное православное искусство представляет собой особую художественную, культурно-историческую, религиозно-философскую сферу, заключающую истоки духовности многих народов. Само понятие «православное искусство» отражает «целостное духовное пространство, содержащее основы миропонимания во всем многообразии их проявлений»[1]. Обращение к исконным духовным устоям ведет к укреплению самосознания, сохранению национального искусства, что исключительно важно в современном мире. Для самоидентификации нации необходимо укрепление ее культуры, значимой в мировом масштабе, о чем В.М.Васнецов писал: «Мы тогда только внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства.., когда с возможными для нас совершенством и полнотой… сумеем в своем истинно национальном отразить вечное, непреходящее»[2], чему созвучны высказывания М.В.Нестерова[3], М.А.Врубеля, В.И.Сурикова, для которых национальные православные традиции в искусстве были столь важны.

Православное искусство России с древних времен и в наши дни хранит исконную самобытность. В бревенчатых церквях, могучих монастырях, камерных часовнях без икон, мозаик и фресок не полно убранство. Таким примером являются возведенные по проектам *Максима Артамонова* постройки г. Томска: православный приходской храм в честь святого равноапостольного князя Владимира (2015–2016), ориентированный на принципы зодчества домонгольской храмовой архитектуры Древней Руси, и часовня святой блаженной Домны Томской (1996). К древнейшим традициям шатровых

[1] *Скоробогачева Е. А.* Художественные традиции Русского Севера и их роль эволюции национального искусства России. Автореф. дисс. докт. искусств. Саратов: СГК, 2018. 56 с.
[2] *Васнецов В. М.* Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. М.: Искусство, 1987. С. 154.
[3] *Нестеров М. В.* Давние дни. М.: Русская книга, 2005. 559 с.; *Михаил Нестеров*. В поисках своей России. М.: ГТГ, 2013. 454 с.

храмовых композиций, известных в отечественной архитектуре с первых веков принятия Древней Русью православия, восходит решение часовни святого Трифона в поселке Липки Московской области, сооруженной по проекту *Олега Плохотнюка.* Построенные Ассоциацией Гильдия храмоздателей храмы и храмовые комплексы показывают, как в современном мире можно сочетать в архитектуре искусство старых мастеров с современными требованиями, как в техническом, так и в культурном плане. Важно, что древняя иконография получает ныне новое самобытное звучание и в монументальном искусстве, например, в технике витража, как в творчестве *Владимира Михайлова*. Им исполненная запрестольная икона «Святая Троица» (2016) следует иконографии, известной в искусстве Византии, Древней Руси. Учение о Троице, установленное церковью в первых веках христианства, в древнерусской иконописи воплощено в иконографии «Троица Ветхозаветная» и «Троица Новозаветная». Догмат о Троице, один из сложнейших в христианстве, в иконописи нашел многогранное по трактовке выражение в виде явления трех ангелов Аврааму у дуба Мамврийского. О Троице говорится в учении крупнейших мыслителей, начиная со II века н.э. – св. Иустина Философа, Тертуллиана, Григория Чудотворца, Оригена, Афанасия Александрийского и других. На Руси воплощение догмата о Троице связано с наиболее чтимыми именами Сергия Радонежского, Андрея Рублева, а также Стефана Пермского, Симона Ушакова. Современные авторы продолжают воплощать данную иконографию, в том числе в технике витражной росписи.

Исполнена на высоком профессиональном уровне, индивидуальна, узнаваема, что не противоречит традиционному руслу, монументальная стенопись *Алексея Вронского, Алексея Живаева, Евгения Максимова, Олега Шуркуса, Андрея Филиппова.* В сложной синтезированной технике, сочетающей роспись, мозаику, инкрустацию, работает греческий художник-монументалист *Георге Вакоуфтсис.* Во многом именно памятники культового искусства выражают духовно-художественную суть того или иного края, страны, христианского мира в целом. Современное культовое искусство – это гармоничные архитектурные решения храмов и величественные образы настенной живописи, изящные эмалевые миниатюры и многоцветные витражи, монументальные скульптуры и тонкие по характеру исполнения рельефы, стилистическое многообразие памятников иконописи и шитья, резьбы и ювелирного дела. Обширный диапазон цветовых соче-

таний, сложные построения форм и линейных ритмов, богатство насыщенных, контрастных тонов, как и приглушенная жемчужно-охристая гамма, нашли отражение в культовых произведениях.

С позиций наших дней православное искусство нуждается в научной оценке роли его художественных традиций в формировании самобытности и эволюции национальных культур. К исследованию православного творчества обращены сочинения таких авторов, как В.Г.Брюсова, Г.И.Вздорнов, И.И.Глазунов, И.Э. Грабарь, Г.С.Колпакова, Е.И.Кириченко[1], В.Н.Лазарев, Д.С.Лихачев, В.Д.Лихачева, М.А.Некрасова, А.В. и Е.А.Ополовниковы, а также труды И.В.Полозовой[2], Е.А.Скоробогачевой[3], Г.В.Скотниковой[4] и др.

Но и сегодня данная сфера недостаточно изучена, при том, что научные труды в ней исключительно перспективны.

Важны исследования, связанные с выявлением православных традиций, их эволюцией и возрождением. Осмысление духовно-художественного звучания православных мотивов и образов значимо на фоне утверждения национальной тематики в искусстве настоящего времени. Также необходимо обоснование роли православных традиций в формировании и эволюции многообразного спектра стилей и художественных течений XX – начала XXI в.

Актуальность изучения различных видов и жанров православного творчества проявляется и в том, что до сих пор за пределами исследований находятся не только ряд крупных художественных объединений, утверждающих превалирование православного учения, но и конкретные произведения в контексте становления самобытности современной православной культуры. Особенно актуально эмпирическое исследование памятников. Следовательно, чрезвычайно своевременно установление новых системных подходов к изучению про-

---

[1] *Кириченко Е.И.* Русский стиль. М.: Галарт, АСТ–ЛТД, 1997. 432 с.

[2] *Полозова И.В.* Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев: фор- мы бытования в исторической перспективе. Саратов: Федеральное агентство по культуре и кинематографии. Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2009. 336 с.; *Полозова И.В.* О соотношении концептов «старообрядческая культура» и «эволюция» // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. (Электронный ресурс). Режим доступа: http:// CyberLeninka.ru'article…sootnoshenii…i-evolyutsiya.

[3] *Скоробогачева Е.А.* Синергизм духовного пространства Русского Севера в формировании личности и философии искусства М. В. Нестерова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 5. Ч. 1. С. 181–185.

[4] *Скотникова Г. В.* Византийский ассист. СПб.: Аргус СПб, 2018. 375 с.; *Скотникова Г.В.* Созвучие вечным смыслам бытия. СПб.: Альфарет, 2012. 199 с.

цессов сохранения, интерпретации древних традиций, техник и технологий, их социального и культурного взаимодействия в современном творчестве.

На наш взгляд, особенно значимы междисциплинарные исследования, в которых изучались бы проблемы, прежде всего, искусствоведческого, а также культурологического, эстетического, социологического, исторического, философского характера. При этом необходимо применение системного подхода, что позволяет максимально полно и последовательно объяснять структурные закономерности художественных тенденций в современном православном творчестве.

Искусство современной иконописи представляет собой единую многосоставную историко-этнографическую и духовно-художественную систему. Данная система является динамичной, в ней осуществляется сложное, многоплановое взаимодействие внешних и внутренних составляющих ее структуры.

Подтвердим вышеприведенные положения образцами творчества конкретных художников. Обратимся к подробному анализу современной иконописи на примере произведений. Изящество и тонкость живописного «почерка» характерны для *Екатерины Беловой*, в частности, для написанных ею икон «Господь Вседержитель» (2016) и «Святая преподобная Мария Радонежская» (2017).

Иконописные произведения *Тамары Беловой* поражают мастерством исполнения, свободой владения копийной живописи, технико-технологическими навыками. Необходимо отметить ее умение передать стилистические особенности памятников разных эпох и регионов, но и привнести в них свое ви́дение, как в иконе «Ангел Златые Власы», восходящей, но не повторяющей знаменитый образец из собрания Государственного Русского музея, исполненный во второй половине XII в. в византийском стиле.

Глубокое осмысление иконописных традиций Византии и Древней Руси тонко выражено в искусстве заслуженного художника России, члена Союза художников России *Сергея Соколова*. Он, выпускник С.-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, руководит иконописной мастерской им. Гурия Никитина, созданной в 2003 г. в Ярославле по благословению архиепископа Костромского и Галичского Александра (ныне митрополита Астанайского и Казахстанского). Мастерскую отличает высокий художественный уровень, который достигается в сочетании с молит-

венным служением, академическим художественным образованием и глубоким знанием православной художественной традиции.

Более 25 лет С.Н.Соколов профессионально и вдохновенно пишет иконы в различных стилях – древнерусском, Оружейной палаты XVII в., новоафонском и др. Масштабом, гармонией художественного языка, выражающего суть мировоззрения автора, поражают исполненные им иконостасы в Крутицком Патриаршем подворье г.Москвы, в Успенском соборе г.Астаны, а также иконостасы, созданные для храмов Костромы, Ярославля, Переславля-Залесского, для зарубежного благочиния.

Сергей Николаевич также является автором интерьеров и росписей ряда общественных учреждений г. Ярославля, преподает в Ярославском художественном училище. Творческая деятельность С.Н.Соколова отмечена многими государственными наградами, в том числе в 2016 г. он удостоен ордена преп. Андрея Рублева II степени.

Особый линейно-цветовой строй, характерный для произведений Мстеры, интерпретирует в сложных по построению, многофигурных композициях *Андрей Грачев*. О продолжении традиций Холуя позволяют судить иконы, исполненные *Александром Копиенко.* Четкость рисунка, лаконизм деталей в сочетании со сдержанной колористической гаммой, решенной только с помощью минеральных красителей природного происхождения, свойственны иконописи *Елены Костровой*.

Благородством и спокойствием, индивидуальным звучанием живописного языка отличаются иконы, созданные *Ириной Зарон.* Такова икона «Великомученица Екатерина» (2018), написанная для Екатерининского придела храма священномученика Антипы на Колымажном дворе в Москве. По словам автора, она видит свои композиции сначала мысленным взором, словно выступающими из стены храма. Такое заключение справедливо, ибо приглушенные колориты близки к монохромию, певучий рисунок, сдержанность и одухотворенность ликов вызывают ассоциации с древней стенописью, ритмом православного богослужения, настроем духовных песнопений.

К художественному языку так называемой поздней иконописи, произведениям XVIII — начала XX столетия, восходят образы *Анатолия Мельникова* и *Марии Карповой*. Чеканный рисунок, сдержанные цветовые сочетания, внимание к фактуре в необычных трактовках фона свойственны для сурово-строгих композиций, созданных *Дарьей Смирновой*. В их статике сокрыты исключительная духовная

сила и глубина содержания, а излюбленная автором форма круга, повторяющиеся дугообразные ритмы решений напоминают о вневременной иносказательной сути христианских догматов.

Следует заключить, что основные идейные доминанты, присутствующие в древнем православном искусстве, проецируются на современность. Эволюционное развитие православной культуры России следует рассматривать, в частности, в ракурсе соответствия вневременным духовным устоям, выраженным через синергийность культуры. Обращение к ним со времен Древней Руси и до наших дней имеет главной целью сохранение духовного, религиозно-философского, этико-эстетического стержня, приобретающего исключительное значение при возрождении самосознания нации на фоне противоречивости событий, пропаганды так называемого «актуального» искусства — антиискусства по сути, деморализации части общества. И потому отражение личностей и учений Великих Отцов Церкви, Подвижников Земли Русской в духовно-художественном пространстве России следует обозначить как исключительно самобытное и мощное проявление синергийности культуры — синтеза духовной жизни, религиозно-философской мысли, художественного, литературного, музыкального творчества, как воплощение вневременных духовных законов бытия Руси.

Образному строю икон *Александра Чашкина* свойственны композиционная четкость, сложные по трактовке складки одежд, теплая колористическая гамма, внимание к деталям, которые решены исключительно тонко. В отточенности форм, высоком профессионализме раскрытия живописных задач сказывается многолетний художественный опыт автора, навыки работы и в сфере монументальной храмовой стенописи, глубокое знание стилей, эпох в истории искусства.

Помимо творчества отдельных художников, важно отметить деятельность ряда иконописных мастерских, художественных объединений, каждое из которых имеет свое «творческое лицо», характерное, узнаваемое по особенностям языка произведений, как *мастерская Александра Солдатова, мастерская «Ставрос», мастерская «Царь-град»*. Иконописные традиции ныне продолжены в ряде учебных заведений нашей страны – например, в мастерских *Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, Российской академии живописи ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Московской государственной художественно-промышленной академии им. Строганова*, что свидетельствует об укоренении основ православного

искусства, его философского содержания и художественной грамоты среди поколений молодых художников.

Также выделим создаваемые за рубежом образцы иконописи, преломление в них древних духовно-художественных традиций через призму индивидуального видения ведущих авторов. Произведения Антония Гунина характеризуют православную иконопись США. Широко представлены в каталоге композиции сербских иконописцев, яркие по образным решениям, многообразные по художественному языку – *Лиляны Вуйчич, Светислава Живановича, Зорицы Зорич, Радмилы Лукетич, Сани Миладинович, Милицы Мишич, Елены и Тани Нович*. Произведения *Михая Неаги* и *Юлиана Лембрау* позволяют судить об иконописании современной Румынии, *Хараламбоса Епаминонды* — Кипра. В византийском стиле работают иконописцы Греции *Захарий Калиакакис, Томас Раптис, Ставрос Тсакидис, Константинус Христоу.* Иконопись с использованием техники состаривания характерна для творчества представителя современного греческого искусства *Иоанниса Терианоса.* Специфику иконописи Молдовы настоящего времени раскрывают композиции *Иона Кожокару и Николая Нестора*, Украины — *Тамары Колесник*.

На наш взгляд, именно множественность векторов духовно-художественных влияний, многообразие творческих взаимодействий определяют динамику развития современного христианского искусства. Среди основных векторов подчеркнем направленности влияний Византии, Греции, Древней Руси, а именно ряда иконописных школ – новгородской, московской, а также православного искусства России рубежа XIX–XX вв. Важно, что в настоящее время православное искусство, обращенное к лучшим образцам ушедших столетий, приобретает несколько иное содержание, созвучное реалиям сегодняшнего дня, новые способы художественного выражения. При этом не утрачены ни связующие нити духовно-художественных традиций, ни высокий профессионализм исполнения.

В скульптуре православную тематику в наши дни в ряде монументальных произведений развивает *Салават Щербаков*, чье творчество следует отметить как образец исключительно активной и плодовитой деятельности. В достаточно необычной технике барельефа, используя гипс и акрил, работает *Наталья Скворцова*.

В декоративно-прикладной сфере православного искусства выделим произведения *Паллады Финист*. Как образцы современного эмальерного искусства назовем работы *Евгения Баранова*. В вышивке

яркой образностью решений запоминаются композиции *Юлияны Банкович* (Сербия) – как, например, епитрахиль (2016), тонко расшитая вручную по белому шелку золотой нитью и чешским стеклянным бисером. Облачения *Ярослава Стародубцева* традиционны и в то же время самобытны по художественным трактовкам, отличаются особой насыщенностью тона, звучностью глубоких, контрастных цветов с характерными смысловыми акцентами белых вставок. В частности, пошитые по его эскизам облачения (стихари, покрывала на аналои) можно видеть в нижнем храме Феодоровского собора Санкт-Петербургской митрополии.

Особое место среди всего спектра обозначенных сфер изобразительного творчества занимает ювелирное искусство, в образцах которого христианские сюжеты приобретают несколько иную трактовку, самобытное звучание во многом благодаря специфике художественного языка данного искусства, благодаря его уникальным характеристикам и возможностям. Превалирование эстетического начала в лучших примерах ювелирного мастерства не исключает сохранения глубокой и многозначной смысловой составляющей, а также яркой выразительности трактовок. Выделим в этой связи произведения *Алексея Донцова, Юрия Федорова, Николая Балмасова*, представителя искусства Сербии *Йована Петровски*.

Как к одному из подтверждений вышеобозначенных положений и тенденций обратимся к подробному исследованию храмового искусства современного художника А.А.Живаева. Продолжая многовековые православные традиции, он создает монументальные настенные композиции в храмах многих городов нашей страны.

Обращение А.А.Живаева к исконным отечественным традициям исключительно актуально, поскольку в настоящее время, как и на протяжении всего XX столетия, остро стоит вопрос сохранения и модернизации традиций, сознательного отказа от инновационных художественных методов творчества, определения места классического, в том числе реалистического наследия в развитии современного искусства, в том числе через интерпретацию заветов Древней Руси и Византии. Вплоть до последнего времени, как в научных трудах, так и в практической сфере, наблюдалась недооценка духовной составляющей в многоплановом процессе наследования традиций, их гармоничного включения в структуру бытия. «Изобразительную форму необходимо рассматривать в культурно-историческом аспекте. Образ — не столько отражение, сколько выражение действительности. Об-

разы наследия регулируют отношение социума к прошлому, настоящему и будущему».

Ныне, как в России, так и за рубежом, нередко преобладает так называемое «актуальное искусство» – инсталляции, перфомансы, арт-объекты. Однако и в наши дни значение классики, реализма невозможно отрицать, необходимо сохранение традиций, их продолжение, интерпретирование в реалиях начала XXI в.

Начало творческого пути заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Алексея Алексеевича Живаева было положено в 1977 г., когда он стал студентом отделения живописи Пензенского художественного училища им. Савицкого, после окончания которого последовала учеба в Харьковском художественно-промышленном институте на отделении монументально-декоративной живописи, что во многом определило его решение — избрать именно историко-религиозную живопись основной в своем творчестве.

Масштабным работам А.А.Живаева в сфере стенописи предшествовало создание многочисленных исторических, иконописных, станковых композиций православной направленности. Прежде всего, следует отметить самостоятельную, индивидуальную по звучанию дипломную работу автора в Харьковском институте – полотно «Поле Куликово». Обращаясь в сложной многофигурной композиции к одному из важнейших переломных событий древнерусской истории —– славной победе наших воинов над монголо-татарской ордой 8 сентября 1380 г. – художник создает глубокий и обобщенный образ эпохи, характеризует ее духовную суть.

Обратимся к исторической канве живописного повествования. Уже более 150 лет длилось господство монголо-татар, когда Русь поднялась на борьбу, на великую Куликовскую битву, этапы и значимость которой сложно переоценить. В преодолении ига велика заслуга св. Сергия Радонежского, «светлого светила» нашей земли. Радонежский чудотворец благословил на битву князя Дмитрия Ивановича Донского, сказав: «Смело, без колебания, иди на безбожников и победишь». На фоне мрачных событий истории не угасал свет духа нашего народа. И потому содержание данного времени, как видит его автор картины – это не только трагедия разорений монголо-татарского ига, гибели тысяч городов, селений, монастырей русской земли, но и начало воскрешения Руси: единого государства, преодо-

левающего княжеские междоусобицы, его духовности, культуры, самоидентификации народа.

На избранном пути немалый опыт и необходимую практику Алексею Живаеву дала творческая стажировка и работа в мастерской монументальной живописи Российской академии художеств Санкт-Петербурга у А.А.Мыльникова в 1989–1993 гг. С 1980-х гг. А.А.Живаев начал работать в области реставрации храмовой живописи и стенописи – как, например, для Покровского монастыря в Харькове, Киево-Печерской Лавры, а ныне для десятков других храмов по всей России. Также исключительно значимо на его творческом пути руководство художественно-иконописной мастерской Региональной общественной организации «Православный центр духовного возрождения г. Санкт‑Петербурга» Северо-Западного региона (с 1994 г. по настоящее время).

Данный духовно-художественный выбор Алексея Живаева был далеко не случаен, но, напротив, подготовлен десятилетиями его творчества и деятельности, основан на глубоких религиозно-философских убеждениях, заключениях о направлении развития современного творчества. В связи с этим можно обратиться к словам Святителя Василия, епископа Кинешемского (Преображенского).

«Искусство процветает и дает удовлетворение человеку в том лишь случае, если оно связано или непосредственно с религией и служит ее целям, или с одной из форм выражения религиозной потребности — служением истине, добру и красоте… Искусство всегда развивалось и процветало тогда, когда оно раскрывало религиозную идею…»[1]. Именно работы такой направленности стали истоком для Алексея Алексеевича при выполнении ряда грандиозных проектов в области монументальной храмовой живописи. О масштабе его деятельности, исключительном таланте и работоспособности художника, а также о его мировоззрении, в котором господствует православно-патриотическая направленность, ясно свидетельствуют произведения в сфере стенописи в центральных, особо чтимых храмах страны. Среди них: Храм Христа Спасителя в Москве (1990‑е гг.), где Алексей Живаев руководил одной из бригад и лично участвовал в росписи, Знаменский кафедральный собор г. Курска (начало 2000‑х гг.), кафедральный собор св. праведного воина Федора Ушакова в Саранске

[1] Святитель Василий, епископ Кинешемский (Преображенский). Беседы на Евангелие от Марка. М.: Отчий дом, 2012. 848 с.

(начало 2010-х гг.), Ново-Иерусалимский монастырь (2009–2013), храм св. бл. князя Александра Невского под Петербургом (поселок Апраксин Кировского района Ленинградской области, 2015–2016 гг.). Работы А.А.Живаева, выполненные на достойном профессиональном уровне, в индивидуальной художественной манере, вместе с тем, продолжающей традиции древнерусской живописи, получили заслуженно высокую оценку. Он награжден рядом орденов и медалей (золотая медаль Академии художеств СССР, памятная медаль Российской академии художеств (РАХ), медаль Серафима Саровского 1-й степени, золотая медаль РАХ, орден Андрея Рублева 2-й степени, орден «За службу Отечеству» и др.). Но главная оценка его деятельности заключается в создании исключительных по образной гармонии и духовной наполненности росписей, в особом звучании храмового пространства, в возрождении отечественных святынь.

На художественном пути Алексея Живаева каждое произведение, каждый расписанный им храм заслуживают внимания и подробного рассказа, но как основные вехи грандиозного труда православного живописца выделим его работу в Храме Христа Спасителя, кафедральном соборе Саранска, Ново-Иерусалимском монастыре, храме св. благоверного князя Александра Невского в поселке Апраксин Ленинградской области, а также стенопись церкви Божьей Матери «Неувядаемый Цвет» в Рублеве.

Возрождение Храма Христа Спасителя в наши дни явилось исключительно важным, символичным действом — возрождением многовековых традиций духовной жизни народа, исторической памяти, в которое внес свою лепту художник Алексей Живаев, создав столь монументальные, емкие по живописным решениям росписи.

Нельзя не отметить масштаб и сложность живописных работ А.А.Живаева в соборе св. Федора Ушакова (2011) в столице республики Мордовия, в Саранске, являющемся кафедральным в Саранской и Мордовской епархиях. История строительства храма связана с важными событиями в духовной жизни республики. В 1991 г. Священный Синод Русской православной церкви выделил из Пензенской епархии самостоятельную Саранскую и Мордовскую епархию. Ее первым кафедральным собором была определена церковь Иоанна Богослова, однако из-за небольших размеров вскоре она уже не могла вмещать всех прихожан. Архиепископ Саранский и Мордовский Варсонофий обратился к властям Республики Мордовия с просьбой о согласии на возведение нового кафедрального собора. Было принято

решение, что небесным покровителем храма станет св. Федор Ушаков, канонизированный в 2001 г. Краеугольный камень сооружения был заложен 8 мая 2002 г., и в том же году оно получило статус общереспубликанского значения. 6 августа 2006 г. уже возведенный собор освятил Патриарх Московский и Всея Руси Алексий II.

Данный храм являет собой гармоничный образец следования классическим традициям отечественного зодчества, отчасти стилю ампир, отчасти неовизантийскому стилю, о чем свидетельствует, прежде всего, характер решения купола. Масштабное сооружение может вмешать более 3000 прихожан. Монументальность и величественность как экстерьера, так и внутреннего пространства храма во многом объясняется его высотой, которая вместе с крестом составляет 62 м, обширной занимаемой площадью, а также пропорциональным соотношением архитектурных масс.

Логично и целостно решено убранство храмового интерьера. Иконостас, созданный из позолоченного дерева ценных пород, делится на три алтаря: главный посвящен доблестному воину, адмиралу русского флота, прославленному в лике Святых Федору Ушакову, правый – св. Серафиму Саровскому, левый – Святым мученикам мордовским. Как нижняя церковь, так и основное внутреннее пространство собора оставляют впечатления радости и умиротворения, которое во многом создают росписи, исполненные Алексеем Живаевым в светлых, тонко сочетающихся между собой тонах. В 2011 г. художник был награжден орденом Русской православной церкви Андрея Рублева III степени за исполнение монументальной росписи кафедрального собора св. Феодора Ушакова.

В Новом Иерусалиме в 2009–2013 гг. А.А.Живаев со своим коллективом создал надвратный образ «Воскресение Христово», разработал проект художественного убранства Воскресенского кафоликона, кувуклии и нижнего храма, освященного в честь Рождества Христова. Работы велись под эгидой Центральных научно-реставрационных проектных мастерских (ЦНРПМ) при Министерстве культуры г. Москвы.

Значение реставрации столь известных и самобытных памятников в истории древнерусского искусства трудно переоценить. Специфика художественного решения Ново-Иерусалимского монастыря во многом связана с историческими фактами и той религиозно-идеологической идеей, которая была реализована в обители. История основания ставропигиального мужского Воскресенского Ново-

Иерусалимского монастыря неотделима от имени Патриарха Никона и его эпохи.

Для него именно эта обитель была особенно излюбленной. Из трех основанных им монастырей – Иверского, Крестного и Воскресенского – он именно здесь прожил более восьми лет после удаления из Москвы и сделал все возможное для воплощение своего замысла. Патриарх создал в Подмосковье подобие Иерусалимского храма Воскресения Господня, чтобы дать возможность русскому народу созерцать места спасительных страстей и Воскресения Христова на своей земле.

Трагедии XX столетия оставили неизгладимый след в истории обители и облике ее памятников. В 1919 г. Воскресенский монастырь был закрыт, его имущество национализировано, при этом наиболее ценные экспонаты переданы в собрание Оружейной палаты. В декабре 1941 г. Новый Иерусалим оказался в зоне ожесточенных боев за Москву, здания монастыря сильно пострадали, некоторые были полностью разрушены, сведения о разрушениях в Новом Иерусалиме фигурировали в Нюрнбергском процессе. Начиная с 1950-х гг. здесь велись реставрационные работы, в результате которых руинированный архитектурный комплекс был возрожден, началась реставрация внутренней отделки Воскресенского собора. 18 июля 1994 г. Патриарх Московский и всея Руси Алексий II сообщил Священному Синоду Русской Православной Церкви о возобновлении деятельности Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря.

В октябре 2012 г. по благословению Патриарха Кирилла руководителями организаций, участвующих в восстановительных работах, были приняты концептуальные решения в отношении проведения ремонтно-реставрационных работ по воссозданию исторического облика Нового Иерусалима. Реализовать эти решения с несомненным успехом удалось Алексею Живаеву и художникам его коллектива.

В 2013–2015 гг. Алексеем Алексеевичем были выполнены эскизный проект и исключительно масштабные росписи в храме Св. благоверного князя Александра Невского в поселке Апраксин (Кировский р‒н Ленинградской обл.). Данную стенопись характеризует четкая композиционная структура, выразительность ликов, мастерский рисунок фигур, светлая колористическая гамма с акцентами звучных синих, красных колеров, внимательное отношение к деталям, в том числе уместное введение орнаментов. Живописные композиции на светло-охристых и золотых фонах представлены в обрамле-

нии подобия белых рам и орнаментальной вязи, напоминающей узор тонкого кружева. Выразительные образы Спасителя и Богоматери, евангелистов, архангелов, святых, в том числе благоверного князя Александра Невского, интерпретация сюжетов Двунадесятых праздников, важнейших событий земной жизни Христа свидетельствуют о титаническом труде художника. Но вместе с тем стенопись А.А.Живаева оставляет чувство легкости и просветленности, причастности к радости Воскресения Сына Божьего, словно подтверждает, что это искусство создавалось с проникновенной молитвой за Отечество глубоко верующим православным художником.

Работы над росписью храма Богоматери Неувядаемый Цвет в поселке Рублево А.А.Живаев завершил в начале 2017 г. Данную стенопись следует назвать новой значительной вехой на его творческом пути. Храм в Рублеве был заложен в 1998 г. на берегу Москва-реки. Это первая в столице церковь в честь иконы Божией Матери «Неувядаемый Цвет». Торжественный молебен с освящением ее закладного камня был совершен по благословению Святейшего Патриарха Алексия II. Епископ Бронницкий Амвросий (Ермаков), ныне архиепископ Петергофский, викарий Санкт-Петербургской епархии, 4 октября 2008 г. совершил освящение фундамента и чин закладки храма. К 2010 г., в том числе и с помощью пожертвований прихожан, было закончено строительство нижнего храма, 14 марта 2010 г. состоялось его освящение. 16 апреля 2016 г. епископом Егорьевским Тихоном (Шевкуновым) в храме была совершена Божественная литургия. Владыка поблагодарил настоятеля храма иерея Михаила Григорьева, строителей и благотворителей. Архиерей отметил: «Здесь должен был быть необычный храм, и вам это удалось!».

Над храмовой стенописью, по своему авторскому проекту, Алексей Алексеевич работал на протяжении 2015 – начала 2017 гг. В кратчайшие сроки был выполнен поражающий масштабом, образной завершенностью и глубиной религиозно-философского звучания художественный труд.

Обратимся к истории создания храма, элементам его внешнего убранства, а также к композиционной структуре и художественной специфике росписей. Церковь была возведена в наши дни в соответствии с традициями отечественного зодчества XVII в., прежде всего, московского барокко с характерной трехчастной композицией — церковь, трапезная, колокольня – и довольно обильными декоративными деталями экстерьеров.

Фасады храма украшают три мозаичные иконы, созданные по проектам Алексея Живаева[1] в соответствии с тремя престолами храма: образ Пресвятой Богородицы «Неувядаемый Цвет» (центральный престол), икона равноапостольного князя Владимира (северный придел) и образ Алексия, митрополита Московского, чудотворца (южный придел). Среди них одно из центральных мест занимает «Богоматерь Неувядаемый Цвет» на апсиде, образец достаточно редкой иконографии, первоначально известной на Афоне, с XVII в. на Руси. Название «Неувядаемый Цвет» связано с песнопениями в честь Богородицы, а также с тем, что еще в древние времена в нашем народе Ее сравнивали с никогда не увядающим цветком. Считается, что именно такая икона символизирует чистоту и непорочность Св. Девы Марии, позволяет сохранить надолго молодость и красоту, девушкам помогает в выборе суженого, женщинам – в преодолении невзгод семейной жизни.

Икона представляет собой широко распространенное поясное изображение Богоматери. Отличиями данной иконографии является то, что Пресвятая Дева на левой руке держит Младенца, а в правой цветок белой лилии. Такие иконографические детали, по легенде, связаны с происхождением образа с Афона. По склонам горы росли цветы бессмертника. Первоначально иконографическое решение было более сложным — Богородица изображалась сидящей на троне, с увитым цветами скипетром в руках. О чудесах, творимых чтимым образом, рассказывается в ряде сочинений, в том числе в «Сказании о чудесах Богоматери, совершившихся в недавнее время на святой горе Афон», написанном монахом Мелетием и обращенном к событиям 1864 г.

Оформляя храмовые экстерьеры, Алексей Алексеевич разработал множество колористических решений. Из них была выбрана светлая, но в то же время достаточно контрастная цветовая гамма, построенная на сочетаниях белой глади стен, красно-охристых и голубых оттенков фризов, обрамлений арок, наличников и аркатурных поясов, звучной синевы шатра колокольни кровель и центральной главы четверика, дополненных золотом главок. В той же гамме, усложненной введением красных, зеленоватых, золотистых цветов, написаны орнаменты люнетов, исполнены изразцовые вставки.

Такое сложное цветовое решение, создающее приподнятый, праздничный образ, гармонично согласуется с колористической гаммой внутреннего пространства церкви, светлого и камерного. Его

[1] Мозаичные иконы на фасадах храма исполнены художником Олегом Иващенко.

концепция, общее композиционное построение, подбор конкретных сюжетов и трактовка их деталей соответствуют православным канонам, но, вместе с тем, являются авторским решением А.А.Живаева, в котором он руководствовался тремя основными положениями: 1. соответствие духовно-художественным устоям отечественного религиозного искусства; 2. необходимость узнаваемости, «доступности» представленных образов для прихожан; 3. раскрытие главного идейного звучания стенописи — выражение в символической, но ясной форме единства мироздания.

Поражает масштаб исполненного — общий метраж росписей составляет 2000 кв. метров. В интерпретировании сложнейшей идеи через зримые образы автору помогало знание лучших образцов древнерусской монументальной живописи, прежде всего шедевров Дионисия. Именно к «почерку» этого выдающегося живописца, отличающемуся особой легкостью и праздничностью, к специфике стенописи Древней Руси начала XVI в. восходит общее художественное решение внутреннего церковного пространства с точки зрения композиционных построений, певучих линий пластичного рисунка, характера персонажей, колористических особенностей – создание многоплановой по звучанию симфонии цвета.

А.А.Живаев многократно изменял цветовой строй в эскизах росписей, выполнял их и с помощью 3D-технологий. Первоначально он исходил из доминирования глубокого синего тона, что соответствует Богородичной традиции, но все же остановился на легких желтовато-охристых фонах с добавлением синих цветовых акцентов. При этом была избрана работа силикатными красками по штукатурке, поскольку они полупрозрачны и, в отличие от кроющего акрила, позволяют достичь ощущения легкости, воздушности живописи, что символизирует Горний мир. Кроме того, немаловажная особенность силикатных красок заключается в их матовой поверхности, дающей большую вибрацию света, следовательно, и более сложное тональное звучание.

Четко построена и обоснована композиционная структура стенописи. Верхняя церковь в едином храмовом пространстве посвящена Богоматери «Неувядаемый Цвет», нижняя церковь – Богоматери «Неупиваемая Чаша». Согласно византийской и древнерусской традициям, в куполе храма находится величественный лик Спасителя, в окружении фигур Богородицы Оранты и архангелов, на парусах – поясные образы евангелистов в медальонах в окружении сложных по пластике вьющихся орнаментов, в барабане – фигуры апостолов, на арках храма

– святые воины: Георгий Победоносец, Никита Воин, Федор Студит, Федор Стратилат, Иоанн Воин. В медальонах изображен «Акафист Богородице», согласно авторской трактовке. В конхе размещена масштабная композиция «Богоматерь с Младенцем». В центральной части четверика разворачивается, по замыслу А.А.Живаева, акафистный цикл Богоматери от Рождества до Успения.

Композиционным расположением и колористической спецификой в отдельных частях храма акцентированы Двунадесятые праздники. Например, в «Пятидесятнице» (день Св. Троицы, Сошествия Святого Духа на апостолов) в написании фона использована охра, что создает более плотную, тяжелую фактуру. Именно такое решение в данном случае выражает идейно-эмоциональное содержание раскрываемого сюжета, дает необходимый тональный контраст. Богородичный цикл дополняют композиции с изображением особенно почитаемых святых, как свв. Николай Чудотворец, Сергий Радонежский, Матрона Московская, Ксения Петербургская и др.

Каждый из них – светоч православной веры Руси, их пророческие слова во многом предопределяли исторические свершения страны и людские судьбы. Как писал святой праведный Иоанн Кронштадтский, «гибель Иерусалима за отвержение Христа есть образ гибели мира за отвержение Его миром, это показывает Евангельское пророчество об этих событиях, которое ближайшие ученики слышали от Самого Господа нашего Иисуса Христа… Пророк, стоя на высоте вечности, не знает времени, пред ним все сливается в одно настоящее»[1]. На высоте вечности стоят и Святые, чтимые Русью столетиями.

Завершают росписи в нижнем ярусе так называемые «полотенца» – имитация тканных полотенец с орнаментами. Такой прием обращен к древней традиции, по которой нижний ярус церковного интерьера должен был оформляться тканями, но из-за дороговизны их предпочитали заменять живописью.

При всем многообразии росписей храма они выдержаны в едином стилевом ключе, не только в отношении раскрытия идейно-содержательной концепции, но в отношении характера рисунка, особенностей трактовки формы и каноничности деталей, тонально-цветовых построений, что касается также сложной вязи орнаментов[2].

---

[1] *Святой праведный Иоанн Кронштадтский*. Начало и конец нашего земного мира. Опыт раскрытия пророчеств Апокалипсиса. М.: Солвент, 2004. С. 58.

[2] Для их выполнения накладывается 10 слоев живописи: 3 слоя – «подложка», 3 следующих составляет золото, 3 верхних слоя – прописывание орнаментальных композиций.

Столь масштабная работа, в верхнем и нижнем храмах и двух приделах, велась Алексеем Живаевым ежедневно, по 10–15 часов в сутки.

Если орнаментальная живопись дополняет общую концепцию стенописи, то один из ее важнейших центров составляют росписи в куполе и барабане. Здесь живопись выполнена более насыщенными, контрастными цветами, что свидетельствует об учете закономерностей зрительного восприятия. Воздушное пространство поглощает цвет и тон. Потому, чтобы росписи, расположенные на значительной высоте, не казались блеклыми, они должны быть написаны более интенсивно.

Приделы церкви Божьей Матери Неувядаемый Цвет в Рублеве посвящены св. Князю Владимиру и митрополиту Алексию. Такой выбор Алексея Алексеевича закономерен, поскольку обоих Святых следует отнести к особенно чтимым в русской земле. Владимир Святославович (около 960–1015), князь Новгородский, Великий князь Киевский с 978 г. Именно в его правление, благодаря выбору веры им, Русь приняла православие. В церковной истории князя именуют также Владимир Святой, Владимир Креститель, Владимир Великий. Именно он стал прообразом известного в народе персонажа былинного эпоса Владимира Красное Солнышко, в лике святых прославлен как равноапостольный.

Св. митрополит Киевский и всея Руси Алексий (между 1292–1305–1378) почитается как Чудотворец, являлся государственным деятелем, дипломатом, фактическим правителем при трех князьях, пользовался благосклонностью и в Орде. Именно при митрополите Алексии было положено начало строительству каменного Московского Кремля в 1366 г., а также был заложен Чудов монастырь в Кремле. Широко известны по сей день его слова: «Чтобы свеча не угасла…» Следует вспомнить и о том, что Дионисий создал житийную икону митрополита Алексия для Успенского собора Московского Кремля, а работая над росписями на Русском Севере, в соборе Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре, посвятил ему цикл композиций. В этом столь известном и ныне храме выдающийся мастер Древней Руси смог явить в живописи не только земной, но и небесный мир Богородицы.

В конхе придела князя Владимира Алексей Алексеевич представляет «Знамение Божьей Матери», ниже в апсиде показаны Спаситель, предстоящие Ему Богородица и Иоанн Богослов. Значимы образы древнерусских князей, среди которых – первые на Руси князья-мученики Борис и Глеб. В малом куполе предстают «дивный печаль-

ник» Александр Невский, прославленный победами в Невской битве и Ледовом побоище, и сегодня широко памятны его слова: «Не в силе Бог, а в правде». Здесь же изображен славный князь Дмитрий Иванович Донской, победитель монголо-татар в Куликовской битве. В приделе прихожане также сразу узнают лики родоначальников славянской письменности свв. равноапостольных Кирилла и Мефодия, Анны Кашинской, княгини Ольги, первой из русских правителей принявшей православие. Так, зримые образы ясно выражают идею сохранения веры через поколения, ее почитание в княжеской Святой Руси, укрепление идеи государственности через духоносность.

В куполе придела митрополита Алексия предстают святители, духовные предводители паствы – Алексий, Петр, Макарий, Филарет, Иона Московский, Патриарх Гермоген, Патриарх Тихон, который также был канонизирован. Их имена и деяния неотрывно связаны с историей нашего Отечества и духовной жизнью современной России. Разве не актуальны сегодня слова послания священномученика Гермогена, обращенные к нашим соотечественникам: «Посмотрите, как Отечество наше расхищается и разоряется чужими, какому поруганию предаются святые иконы и церкви, как проливается кровь неповинных, вопиющая к Богу. Вспомните, на кого вы поднимаете оружие: не на Бога ли, сотворившего вас? Не на своих ли братьев? Не свое ли Отечество разоряете?» Врезающиеся в память строки, написанные в лихолетье смуты в начале XVII в., находят зримое выражение в живописном образе, созданном в начале XXI столетия. В сводчатых арках, в медальонах, изображены византийские патриархи: св. Климент, Василий Великий, Афанасий Афонский и др. Исключительно значим в общей композиции росписей придела образ Преподобного Сергия Радонежского, названного в народе «радетелем и печальником о русской земле», словно соединяющий молитвенным стержнем отдельные фрагменты стенописи, иносказательно свидетельствующий о преемственности православных традиций, передаче их через поколения. К сути православных заветов в росписи придела прихожан обращает образ Спасителя в конхе, композиция «Воскресение Христово» с двумя ангелами, символизирующая вечное торжество веры, звучащая напоминанием о том, что Иисус Христос восстал из гроба. «Христос воскресе из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех Живот даровав…» В стенописи алтарной части показан воскресший Спаситель, что близко символическому смыслу

Евхаристии (*греч.* – благодарение), евхаристической молитвы, воплощению Богообщения, единения с Господом.

В притворе, по замыслу живописца, размещены росписи «Распятие» и «Снятие с креста», иконография которых канонична, манера исполнения столь же высокопрофессиональна. Во всем многообразии стенописи храма слышны отголоски византийских, сербских, болгарских влияний, достигнут их синтез при явном превалировании древнерусских традиций, в том числе столь глубоких и запоминающихся созданий Дионисия.

Во многом именно заветам его искусства, его ви́дению земного и Горнего миров, глубокому пониманию их духовного единства следует в наши дни Алексей Живаев. Его стенопись (что особенно ярко раскрывается в композициях храмов в Апраксине и Рублеве) отличает сложность композиционных построений, певучесть линий, гармония цветовой симфонии, в которой преобладают легкие тона, словно наполненные просветленностью и радостью Божьего мира. Так сказывается осознание автором своей сопричастности этому миру, понимание возможности его достижения через духовное преодоление, желание открыть этот мир прихожанам через воздействие храмового пространства, в зримом молитвенном повествовании – стенописи. Вспоминаются слова философа Ивана Ильина: «Нельзя любить Родину и не верить в нее. Но верить в нее может лишь тот, кто живет ею, вместе с нею и ради нее, кто соединил с нею истоки своей творческой мысли и своего духовного самочувствия»[1]. Одно из подтверждений тому – роспись церкви Богородицы Неувядаемый Цвет в Рублеве, творчество и деятельность Алексея Живаева в целом – дорога православного художника, который не мыслит искусства без молитвы, без глубокого познания и интерпретации традиций русского искусства в своих произведениях.

Итак, завершая обзор обозначенных произведений ведущих современных художников, заключаем, что православное искусство начала XXI в. представляет собой сложно структурированное духовно-художественное пространство, значимое в эволюции как отечественной, так и мировой культуры. Его компоненты необходимо рассматривать, в частности, как важнейшие составляющие культуры России, Европы в целом. Качественные характеристики произведений, а также их специфика, восходящая к претворению древнейших

[1] *Ильин И.А.* Грядущая Россия. Минск: Харвест, 2009. С. 2.

устоев, составляют конструктивный потенциал, накопленный в искусстве, который используется в современных условиях, как и в XIX–XX вв., для возрождения и развития самобытной культуры, национального самосознания.

Литература

1. Васнецов В.М. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. М.: Искусство, 1987. 496 с.
2. Ильин И.А. Грядущая Россия. Минск, Харвест, 2009. 608 с.
3. Кириченко Е.И. Русский стиль. М.: Галарт, АСТ–ЛТД, 1997. 432 с.
4. Михаил Нестеров. В поисках своей России. М.: ГТГ, 2013. 454 с.
5. Нестеров М.В. Давние дни. М.: Русская книга, 2005. 559 с.
6. Полозова И.В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев: формы бытования в исторической перспективе. Саратов: СГК имени Л.В.Собинова, 2009. 336 с.
7. Полозова И.В. О соотношении концептов «старообрядческая культура» и «эволюция» // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. (Электронный ресурс). Режим доступа: http:// CyberLeninka. ru'article…sootnoshenii…i-evolyutsiya.
8. Святитель Василий, епископ Кинешемский (Преображенский). Беседы на Евангелие от Марка. М.: Отчий дом, 2012. 848 с.
9. Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Начало и конец нашего земного мира. Опыт раскрытия пророчеств Апокалипсиса. М.: Солвент, 2004. 416 с.
10. Скоробогачева Е.А. Синергизм духовного пространства Русского Севера в формировании личности и философии искусства М. В. Нестерова// Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 5. Ч. 1. С. 181–185.
11. Скоробогачева Е.А. Художественные традиции Русского Севера и их роль эволюции национального искусства России. Автореф. дисс. ... докт. искусствед. Саратов: СГК, 2018. 56 с.
12. Скотникова Г.В. Византийский ассист. СПб.: Аргус СПб, 2018. 375 с.
13. Скотникова Г.В. Созвучие вечным смыслам бытия. СПб.: Альфарет, 2012.

Екатерина Скоробогачева (Москва)

Изобразительное искусство современной России во взаимодействии с политическими, правовыми, социальными тенденциями

Искусство, к какому бы стилю и виду оно не относилось, отражает важнейшие характеристики современного ему общества, в том числе превалирующие политические, правовые, социальные тенденции. Даже если произведение обращено к истории, фольклору или к вневременным идеям, оно отражает эпоху, в которую было создано. Возможно его восприятие субъективно личностное или коллективное – профессиональных групп, социальных слоев, религиозных конфессий и т.д., и шире – восприятие с позиций мировоззрения нации, государства либо с вненациональных и межгосударственных позиций, тем не менее, также выражающих современную им эпоху.

Следовательно, современные мировые политико-правовые тенденции в той или иной степени находят отражение в каждом произведении, каждой периодической выставке или постоянной экспозиции, составленной из артефактов настоящего времени. В исследовании нами поставлена цель – выявить основные современные политико-правовые тенденции через их отражение в изобразительном искусстве. Для этого обратимся к анализу образцов живописи, графики, скульптуры представленных на всероссийской молодежной выставке Союза художников России (СХР) «Новое время», которая успешно состоялась в Москве в феврале-марте 2020 года на одной из ключевых выставочных площадок столицы – в залах Центрального дома художника.

На первый взгляд, представляется неоправданным, что для исследования избрана именно молодежная выставка, на которой показаны работы авторов в возрастной категории 18-30 лет. Однако, затрагивая научную сферу психологии, отметим, что именно обозначенный контингент наиболее чутко и остро реагирует на происходящие в стране и мире перемены, в том числе политико-правового ха-

рактера. Поколение 2000-х ныне в большинстве своем, с одной стороны, еще не обладает тем весомым «багажом» опыта и знаний, который позволяет критически воспринимать мировые или внутригосударственные политико-правовые тенденции, неминуемо влияющие на жизнь общества, или аргументировано противостоять им. С другой стороны, люди обозначенной возрастной категории, особенно творческие личности, характеризуются повышенным эмоциональным тонусом, нередко обостренным восприятием действительности, потребностью откликнуться на ее новые веяния. Поэтому анализ произведений молодых художников СХР представляется как нельзя более актуальным в ракурсе настоящего исследования.

Само название выставки – «Новое время» – показательно и объективно, поскольку, во-первых, экспонируются произведения молодых, а нередко и юных авторов, во-вторых, едва ли не три четверти всех представленных работ посвящены образам современности. В статье на основе анализа ряда особенно значимых, наиболее профессионально исполненных, ясных по форме выражения и глубоких по содержанию, произведений нами выявлены как основные две контрастные политико-правовые тенденции. Это – выражение патриотических начал и антагонистическое ему отражение процессов глобализации. Если первая из указанных тенденций определяет самоидентификацию нашего народа, формировавшуюся в течение многих столетий со времен Древней Руси, а также важный вектор политико-правового развития России – как в ближайшей, так и в долгосрочной перспективе, то вторая детерминирует одну из ключевых тенденций мировой политики, прежде всего, Соединенных Штатов Америки.

В качестве подтверждения определений обеих тенденций приведем ряд высказываний политических лидеров. По словам Президента России В.В. Путина, «патриотическое воспитание должно стать органичной частью жизни нашего общества... Россия и впредь будет защищать историческую правду… Любовь к родине, дух искренности и сплоченности, который царит в обществе в юбилейный год Победы это и есть патриотизм»[1]. Обратимся также к цитате о глобализации и неолиберализме в трактовке Е.М.Примакова: «Глобализация – не одноразовое явление, а процесс. Будучи связанным с прорывами в научно-технической области, на отдельных этапах своего развития

[1] Из выступления Президента Российской Федерации В.В.Путина на заседании организационного комитета «Победа» 5 апреля 2020 г. (Электронный ресурс). Режим доступа: http://1tv.ru›n/299813

процесс глобализации может оказать позитивное воздействие на весь развивающийся мир. Он вместе с тем усиливает дифференциацию в развивающемся мире и даже выталкивает из него ряд стран в группу развитых государств»[1]. В идеологии неолиберализма, которая несвойственна нам и заимствована на Западе, он видел основное препятствие успешному развитию России[2].

В результате внедрения в 1990-е годы неолиберализма происходила деградация государства, последствия которой в нашей стране по-прежнему весьма ощутимы. Е.М.Примаков писал об этом: «То, что случилось уже после распада Советского Союза, действительно отодвинуло Россию с позиции державы мирового класса. Кульминацией стал дефолт – объявленный 17 августа 1998 года односторонний мораторий на выплату долгов по государственным бумагам. К сентябрю… в полную силу развивались процессы, которые толкали страну в пропасть»[3].

Именно идеологию неолиберализма считаем уместным трактовать как антитезу основам патриотизма, залогу успеха государственной политики, составляющему один из определяющих векторов как в политико-правовом, так и в нравственно-общественном развитии страны, ее социальных слоев, объединений, отдельных личностей. Неолиберализм, напротив, основным рычагом обеспечения прогресса, в том числе социального, развития государств в многополярном мире считает свободный рынок, неограниченную конкуренцию, ведущую к полной свободе – вседозволенности крупных корпораций.

Полностью разделяя приведенные заключения, подтвердим их анализом произведений искусства молодых художников России, ряду которых свойственна патриотическая направленность, другим – контрастное восприятие окружающего, явно или в завуалированной форме интерпретирующее последствия воздействия глобалиции, идеологии неолиберализма. Подчеркнем, что произведения второй из двух обозначенных групп ни в коем случае не следует расценивать со

---

[1] Примаков Е.М. Мир без России? К чему ведет политическая близорукость. М.: Российская газета, 2009. (Электронный ресурс). Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/politologiya/primakov.mir_bez_rossii.2-l.pdf

[2]Пискулов Ю., Хасбулатов Р. Актуальный Примаков. К 90-летию со дня рождения выдающегося государственного деятеля России // Независимая газета. 29. 10. 2019. (Электронный ресурс). Режим доступа: http:// ng.ru›ideas/2019-10-29/7_7714_primakov.html

[3] Примаков Е.М. Мир без России? К чему ведет политическая близорукость. М.: Российская газета, 2009. (Электронный ресурс). Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/politologiya/primakov.mir_bez_rossii.2-l.pdf

знаком «минус», поскольку авторы таких работ нередко исходят из констатации фактов либо критически оценивают изображенное, отчасти наследуя традиции критического реализма второй половины XIX в., в преломлении к реалиям начала XXI столетия.

Итак, унифицированность глобализированного общества ярко выражена в следующих картинах выставки «Новое время»: «Легкомысленная» (2019) Д.Праведниковой-Остапенко, «Единый механизм» (2018) А.Савеленко, «Час пик» (2017) Л.Гавриловой, «Трилогия цвета» (2018) А.Сытникова, а также в графических композициях «Нити. Пейзаж» (2018) А.Денисенко, «Грачи улетели» (2019) Ю.Киракосян, в скульптурных работах «Крокодил» (2019) Л.Бобокуловой, «Арлекин» (2015) П.Калтыгина, «Без названия» (2015) Ф.Абрамова и других.

При всем многообразии художественного языка авторов отметим, что обозначенные произведения объединяет суть содержания, а также сходное, где-то обостренное восприятие атмосферы современности. Им свойственны пессимизм трактовки окружающего, обращение к реалиям нашей жизни как к миру утраченных историко-духовных корней, бездуховности, следовательно, одиночества, потерянности человека в мире, его обезличивания. Отсюда происходит общность решений характерных образов-символов, повторяющихся у разных художников иносказаний – маски (голова девушки, скрытая противогазом, личина Арлекина, застывшие, словно окаменевшие лица с отсутствующим взглядом или взором, обращенным в никуда). Часто повторяется мотив клетки, подобных ей заборов, арматур, непреодолимых стен, проводов, заколоченных окон, решеток, архитектурных конструкций как выражения обреченности человека, становящегося микроскопической частицей единого механизма государственной машины или «осужденного» на одиночество в толпе людей-призраков. Возникают аналогии с философскими трудами Ж.-П.Сартра, С.Кьеркегора, М.Хайдеггера, К.Ясперса и др.

В художественно-культурном сознании ряда современных молодых художников рефреном звучат состояния страха, боли, безысходности, равнодушия, смерти. Человек утрачивает понятия любви, преданности, жертвенности, сочувствия, христианского всепрощения, но уподобляется отвратительному животному, – «Крокодилу» (2019) Л.Бобокуловой, – с ненасытной пастью, готовому поглотить все и всех на своем пути. Сходны выводы перечисленных авторов о трагизме человеческой жизни, ее ненужности. Перед нами предстают словно герои Э.Сартра или некоторые из персонажей

Ф.М.Достоевского в наиболее трагично-безысходные моменты, словно перенесенные в начало XXI в., реалии которого в определенном смысле еще более жестоки, чем реалии XIX – начала XX столетия.

Как подтверждение объективности и актуальности найденных живописно-образных трактовок следует указать на полотна известных современных живописцев. Такова, например, «Гроза» А.Н.Суховецкого, одного из ведущих экспонентов СХР – предчувствие всепоглощающего смерча, виде́ния Апокалипсиса. Подобно образно-смысловому решению монументальной композиции «Мистерия XX века» (1977, 1999) И.С.Глазунова, сохраняющей актуальность звучания, мир предстает как зловещий спектакль, разыгранный на гигантской сцене, где актеры – «сильные мира сего», выдающиеся личности различных сфер политики, науки, культуры. Это представление трагично, поскольку несет гибель миллионам людей, ставших жертвами войн, революций, а ныне также террористических актов и эпидемий. С щемящим чувством приходится констатировать, что подобные заключения, мрачно-трагические образы объективны в условиях настоящего времени – эпохи войн, терактов, борьбы с «чумой начала XXI века» – коронавирусом, уже приведшем к более чем ста тысячам смертей по всему миру, ставшим одной из масштабных мировых трагедий в истории человечества.

Одно из следствий развития либерально-идеалистической политической парадигмы неолиберализма – обезличенность индивидов, неосознанность движения толпы – движения «в никуда» как следствие утраты духовных ориентиров. Отсюда происходят пессимизм восприятия окружающего, минорность тонально-колористических гамм, явно выраженный или иносказательный трагизм решения образов, зачастую созвучный атеистическому экзистенциализму.

Как преодолеть этот трагизм смысловых решений и негатив в восприятии окружающего? Ответ дан художественным языком в ряде произведений выставки «Новое время». Предельно лаконично этот ответ заключен в одном понятии – патриотизм – как основе векторов политико-правового, экономического, социального развития современной России, нравственного, духовного, интеллектуального совершенствования граждан. В качестве доказательства приверженности молодых художников данной позиции обратимся к ряду конкретных полотен.

Бесспорно, патриотическая направленность, свойственная работам художников СХР[1], характеризует современные произведения творческого объединения: картины С.Чуданова «Северная элегия» (2017) и «Егорий вешний» (2019) – обращение к просторам Родины, древним православным храмам, образам людей из народа, духовным сокровищам Русского Севера. Однако художник создает не ретроспекцию в духе «Мира искусства» – не выражает сожалений о прошедшем. Образ его Отечества по-прежнему величествен, достоин в настоящем времени: показаны не обезлюдевшие, а ухоженные деревни, не заброшенные, а возделанные поля, не разоренные, а действующие церкви, люди России – не утратившие исторической памяти, исконной православной веры, основ самосознания народа.

Элегичность звучания свойственна произведению О.Никитиной «Возвращение. В доме Сведомских» (2018). Картина отчасти обращена к эпохе конца XIX века, и своим названием, и поэтичной трактовкой образов, напоминающих пейзажи С.Ю.Жуковского, призрачность образов В.Э.Борисова-Мусатова. И все-таки это композиция именно современного автора, который с легкой грустью и нескрываемым любованием раскрывает перед зрителем мир русской усадьбы, весенней земли, жизни, пробуждающейся к созиданию.

В скульптуре обозначенным произведениям во многом близка работа петербургского автора «Обожженная временем» (2019) – портрет, оглавое, даже не оплечное изображение. Предельно скупыми художественными средствами художник сосредоточивает внимание на лице пожилой женщины, и через него остро и сильно выражает образ, идею. Ее повязанная платком голова полуопущена, взгляд направлен словно вглубь себя, сурово сжат рот, лоб изборожден морщинами. Резкие, лаконичные, угловатые грани скульптуры выражают суть ее жизни, эпох и событий, через которые пришлось пройти: память Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда, годы репрессий, испытания 1990-х годов. Она не сломалась, выстояла, сохранив человеческое достоинство, не потеряв себя, работая всю жизнь, подняла на ноги детей и внуков. Это образ – портретный, самобытный, но в то же время – обобщенное лицо-лик русской женщины, труженицы, какие были и есть в России.

[1] Золотая коллекция Союза художников России. М.: СХР, 2014. 223 с.

Обозначенные произведения самобытны, созданы в богатом спектре жанров и техник разными авторами, но объединяет их одно – патриотическое звучание, выраженное через реализм трактовок. М.А.Врубель говорил: «Только реализм родит в искусстве глубину и всесторонность»[1]. Также в наиболее широком смысле следует трактовать и понятие «патриотизм». «Любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам»[2], приверженность исторической памяти своего народа и почитание его духовных вневременных основ нисколько не противоречит уважительному отношению к другим нациям, культурам, религиям, государствам, нисколько не исключает, а, напротив, способствует их пониманию, сотрудничеству, содействию.

Данное положение подтверждает множество исторических фактов, но обратимся к мировым реалиям сегодняшнего дня – к испытанию цивилизации коронавирусом, сравнимому с Третьей мировой войной. Следует отметить, что необходимость изоляции при распространении эпидемий далеко не нова, известна в истории человечества. Не затрагивая эпох Древнего мира и Средневековья, обратимся к отражению подобных сюжетов в примерах мировой литературы контрастных периодов: XIX и начала XXI века и контрастных авторов – А.С.Пушкина и Д.Брауна.

Будучи на карантине в Болдино, при распространении холеры А.С.Пушкин осенью 1830 года писал Н.Н.Гончаровой: «Въезд в Москву запрещен, и вот я заперт в Болдине… Мы окружены карантинами, но эпидемия еще не проникла сюда. Болдино имеет вид острова, окруженного скалами. Ни соседа, ни книги. Погода ужасная. Я провожу мое время в том, что мараю бумагу и злюсь. Не знаю, что делается на белом свете…»[3]. Пожалуй, особенно угрожающе в современных реалиях звучит повествование романа Д.Брауна «Инферно», еще совсем недавно воспринимавшегося зловеще фантастичным. Название «Инферно», что означает «преисподняя», обращено к «Божественной комедии» Данте Алигьере. Ее перечитывает главный герой произведения Р.Лэнгдон: «Самое жаркое место в аду предназначено тем, кто в пору морального кризиса сохраняет нейтральность», и

[1] Цит. по Глазунов И.С. Россия распятая. М.: АСТ, 2018. 1104 с. (Электронный ресурс). Режим доступа: http:// Илья Глазунов - 2020 - Biography & Autobiography

[2] Пушкин А.С. Из стихотворения «Черновые наброски» (1830, опубл. 1855). Цит. по Пушкин А.С. Стихи (Электронный ресурс). Режим доступа: http:// vsevclub.narod.ru/hs_russ/poem/...

[3] Пушкин А.С. Письмо Н.Н.Гончаровой. 1830 г. (Электронный ресурс). Режим доступа: http://pushkin-lit.ru/pushkin/mesta/boldino/boldino.htm

далее: «Лэнгдон знал, что он сам, как и миллионы других, повинен в этом грехе. Нежелание заниматься мировыми проблемами стало пандемией, охватившей всю планету»[1].

Словно отголоском пандемии звучат некоторые полотна выставки «Новое время», в действительности, написанные до декабря 2019 года, до начала распространения короновируса в Китае: «Госпиталь» (2018) Н.Гарькуна, «Неполученные письма» (2018) Н.Литосовой, «Переболел» (2019) Е.Гольдшмидт, «POSTFACTUM» (2019) П.Абрамовой, триптих «Время», «Вопрос», «Боль» (2019) Д.Губайдуллина – изображение людей в масках – это вопросы, боль, скорбь эпохи пандемии 2020 года. И название экспозиции воспринимается уже иначе: «Новое время» – время пандемии, из-за которой мир стал иным.

Возвращаясь к реалиям настоящего времени, констатируем, что сегодня оценить масштабы происходящей трагедии, ее утрат и последствий пока крайне сложно, как невозможно с точностью прогнозировать и развитие событий. Однако очевидны некоторые различия отношения государств к происходящему. Наиболее характерные примеры – исключительная дисциплинированность и организованность Китая, что позволило преодолеть вирус; напротив, поражение системы здравоохранения США, терпящих наибольшие в мире потери, поставивших антирекорд по числу зараженных и умерших; позиция России – противостояние заразе с привлечением всех ресурсов государства, действие на опережение и оказание гуманитарной помощи целому ряду стран – Китаю, Италии, США, Франции, Венесуэле, Сербии, Беларуси.

Идеология стран, их доминирующие политико-правовые системы проявили себя полярно в «войне» с коронавирусом. Поражение потерпела политика Евросоюза, когда вместо единства и сплоченности мир увидел полное разобщение, нежелание и неспособность членов объединения поддержать друг друга, в том числе Италию, которой в конце марта – начале апреля короновирусом был нанесен величайший урон. 13 апреля 2020 г. в США Президентом страны объявлено бедственное положение во всех штатах. О крахе системы здравоохранения говорят дикторы новостей центральных американских каналов. Рейтинг Д.Трампа упал до рекордно низкой отметки, тогда как сам Президент США рассуждает о господстве американцев на

[1] Браун Д. Инферно. М.: АСТ, 2013. С. 540.

Луне и грозит санкциями уже не только помогающей Штатам России, а едва ли не всему миру.

Какова главная причина столь различных реакций государств на обрушившиеся на все мировое сообщество испытаний и контрастных результатов борьбы с ними? Эта причина, на наш взгляд, кроется в различии политико-правовых систем: доминанта патриотизма (Россия, Китай), с одной стороны; господство рынка, «золотого тельца» (США), с другой. Подробные комментарии обозначенной ситуации в статье излишни, они – слишком очевидны, составляют в настоящее время одно из главных содержаний не только новостных лент, работы руководств и медиков большинства мировых держав, но и неизбежно вторгаются в жизнь каждого, всего мира – мира, который стал другим в эпоху коронавируса. Пытаясь подняться над трагизмом происходящего, вспомним «идею всемирной отзывчивости» Ф.М.Достоевского[1], столь созвучную библейским заповедям, словам Евангелия от Иоанна «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (1:5).

Многие из произведений выставки «Новое время» созданы едва ли не накануне наступления эпидемии на Европу. Лучшие из представленных произведений ясно отражают политико-правовые тенденции, господствующие в мире и России. И насколько актуально ныне заключение философа И.А.Ильина: «Россия выйдет из того кризиса, в котором она находится, и возродится к новому творчеству и новому расцвету: через сочетание и примирение трех основ, трех законов духа – свободы, любви и предметности»[2]. В зеркале настоящего времени с предельной четкостью, с драматической, а часто и с трагической ясностью проявляются эти три закона духа.

Классик мировой философии и мастер афоризмов И. Кант писал: «В воспитании кроется великая тайна усовершенствования человеческой природы»[3]. От себя добавим – в патриотическом воспитании заключен залог успеха личности, нации, государства. Результаты воспитания личности, народа становятся особенно очевидны не в дни мира, а в дни войны, особенно войны оборонительной. Такие войны наше Отечество успешно вело с древних времен, прошло через баталии XVIII и XIX столетий, Первой и Второй мировых войн. Россия и

[1] Достоевский Ф.М. Дневник писателя. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 431.
[2] Ильин И.А. О воспитании в грядущей России // Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 2. – М.: Русская книга, 1996. – С. 179.
[3] Кант Э. Мысли о вечном. М.: Янтарный сказ, 2009. С. 8.

ные призвана выстоять в испытаниях начала XXI века и преодолеть их последствия с тем же достоинством Великой Державы.

Литература

1. Браун Д. Инферно. М.: АСТ, 2013. 541 с.
2. Глазунов И.С. Россия распятая. М.: АСТ, 2018. 1104 с. (Электронный ресурс). Режим доступа: http:// Илья Глазунов - 2020 - Biography & Autobiography
3. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. СПб.: Азбука-классика, 2005. 461 с.
4. Золотая коллекция Союза художников России. М.: СХР, 2014. 223 с.
5. Ильин И.А. О воспитании в грядущей России // Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 2. М.: Русская книга, 1996. С. 178–182.
6. Кант Э. Мысли о вечном. М.: Янтарный сказ, 2009. 158 с.
7. Пискулов Ю., Хасбулатов Р. Актуальный Примаков. К 90-летию со дня рождения выдающегося государственного деятеля России // Независимая газета. 29.10.2019. (Электронный ресурс). Режим доступа: http:// ng.ru›ideas/2019-10-29/7_7714_primakov.html
8. Примаков Е.М. Мир без России? К чему ведет политическая близорукость. М.: Российская газета, 2009. (Электронный ресурс). Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/politologiya/primakov.mir_bez_rossii.2-l.pdf
9. Путин В.В. Из выступления Президента Российской Федерации В.В. Путина на заседании организационного комитета «Победа» 5 апреля 2020 г. (Электронный ресурс). Режим доступа: http://1tv.ru›n/299813
10. Пушкин А.С. Стихи. (Электронный ресурс). Режим доступа: http:// vsevclub.narod.ru/hs_russ/poem/...
11. Пушкин А.С. Письмо Н.Н. Гончаровой. 1830 г. (Электронный ресурс). Режим доступа: http://pushkin-lit.ru/pushkin/mesta/boldino/boldino.htm

Галина Скотникова (Петербург)

Художественно-исторический процесс в новой парадигме гуманитарной науки России

Гуманитарная наука России, изучающая отечественную художественную традицию, в настоящее время вышла на принципиально новый уровень. Речь идёт об открытии новой системы координат – новой научной парадигмы – в исследованиях, осуществленных в русле единой методологии – *метафизического подхода*. Суть новой парадигмы состоит в рассмотрении художественных феноменов в преемстве с *духовными архетипами*, имеющими византийско-древнерусский корень, сквозь призму первооснов национально-духовного культурного бытия. При этом памятники прошлого и произведения настоящего изучаются в контексте органики художественно-исторического процесса русской культуры, фокусирования внимания на аксиологической проблематике, связанной с вечными смыслами бытия личности, с историческим вектором существования народа и государства.

Обновление отечественной гуманитарной науки происходит в идейном пространстве противоборства двух методологических доминант, имеющих мировоззренческий фундамент: метафизики и позитивизма. *Позитивизму*, установке на факт как на предельную реальность, противостоит *метафизика духа*, установка на выявление субстанций народной жизни. Позитивизм в русском гуманитарном знании проявился как интеллектуализм, пришедший к нам из Европы, ещё в XVIII в., суть которого — познание без участия сердца и созерцания, отношение «ко всяким духовным требованиям как к устарелым предрассудкам» (Н.Н.Страхов).

Приведу последний ярчайший пример подобного подхода, проявляющего себя даже в агрессивной тональности. Именно так декларирует свою позицию издатель недавно опубликованного энциклопедического словаря «Философы современной России» М.В.Бахтин: «Мы проводим демаркационную линию между философским и религиозным мировоззрением, между философской и религиозной фор-

мой общественного сознания, которому свойственен не научный, а фидеистический подход. Отталкиваясь от этого подхода, в настоящем издании поставлена цель очистить философский дискурс от всевозможных примесей религиозности, от всякого заигрывания с религиозностью и церковностью <…> Философия учит свободомыслию, а религия – рабству»[1]. Словно не было классиков[2] русской философии – П.Е.Астафьева («Вера и знание в единстве мировоззрения»), П.А.Бакунина («Основы веры и знания»), В.И.Несмелова («Наука о человеке»).

Позитивистский принцип нередко влечет за собой отказ от аксиологической составляющей гуманитарного знания, то есть игнорирование духовно-нравственной, собственно гуманитарной его координаты. Для иллюстрации напряженного столкновения методологических полюсов рассмотрим позицию историка, профессора МГУ имени М.В.Ломоносова, С.В.Перевезенцева, который в книге «Русский выбор. Очерки национального самосознания» подчеркивает, что «настоящая наука начинается тогда, когда она осознает свою неразрывную связь с религией»[3], то есть с духовно-ценностными доминантами личности. Ученый пишет, что главная методологическая проблема изучения истории России состоит в том, что, начиная с XVIII в., отечественную историю изучали с позиций *иного исторического опыта*. История как наука отнюдь не занимается изучением и поиском только фактов. Историк-исследователь исходит из постановки проблемы, осознавая сложность и противоречивость исторического бытия. «История как наука – это не абсолютно-истинное знание о прошлом, а совокупность научных проблем, совокупность исторических взглядов, концепций, гипотез, теорий»[4]. Как наука, история базируется на понимании смысла и отдельных исторических феноменов, и всего исторического процесса.

Понимание же смысла основывается, прежде всего, на религиозно-философском мировоззрении исследователя, то есть зависит от его веры. «И если наука отвернулась от религии, как носительницы абсолютной истины, то необходимо повернуть науку лицом к абсо-

---

[1] Философы современной России. Т. 1, 5-е изд-е. – М.: ИД «Энциклопедист-Максимум», 2017. 526 с. (С. 9).

[2] *Ильин Н.П.* Трагедия русской философии. М.: Айрис-пресс, 2008.

[3] *Перевезенцев С.В.* Русский выбор. Очерки национального самосознания. М.: Русскій Міръ, 2007. (С. 18).

[4] *Перевезенцев С.В.* Русский выбор... (С. 16).

лютной истине и вернуть абсолютную истину в науку»[1]. «История с *православной точки зрения* – это наука, раскрывающая смысл исторического развития, а значит, наука о том, как через знание и понимание прошлого устроить жизнь настоящую и будущую во имя вечной жизни»[2] (курсив – *Г.С.*).

Необходимо отметить, что в периоды политических и социальных перемен всегда возрастает значение гуманитарных наук и, прежде всего, исторической науки, становящей во многом «навигатором жизни». Не случайно проблема исторического знания, роли истории в обществе в настоящее время находится в пространстве напряженных дискуссий. Свой взвешенный взгляд на сложившуюся ситуацию предлагает в развёрнутых размышлениях, основанных на фундаментальном научном опыте, ведущий отечественный византинист академик С.П.Карпов в труде «Размышления о понимании истории и проблемах исторического образования»[3].

Ещё одной мощной позитивистской тенденцией является стремление к осуществлению конвергенции естественных и гуманитарных наук, к приравниванию гуманитарных знаний к естественным и точным наукам, исключив духовную и этическую составляющие. Полагая, что «любая область знания становится наукой тогда и только тогда, когда в неё приходят физические методы исследования и математический язык описания»[4], сторонники этой позиции игнорируют представление о границах естествознания, за пределами которых находится существенное в человеке, «человеческое как таковое».

Определяя краеугольные камни методологии гуманитарных наук, Н.Н.Страхов (1828–1896) писал: «Для человека исходною точкою всегда будет и должен быть человек»[5]. Современный исследователь О.Р.Демидова рассматривает гуманитарные науки как «инструмент и пространство авторефлексии социума»[6].

Как известно, подлинное творчество, будь это творчество художественное или гуманитарно-научное, произрастает из внутренней

---

[1] Там же. С. 19.
[2] Там же. С. 22.
[3] *Карпов С. П.* Размышления о понимании истории и проблемах исторического образования. М.: РАН, 2019. 48 с
[4] Из выступления М. Ковальчука в Совете Федерации 30 сентября 2015 г. Цит. по: *Четверикова О.* Трансгуманизм в российском образовании. Наши дети как товар. М., 2018. (С. 158).
[5] *Страхов Н. Н.* Мир как целое // Страхов Н. Н. Мир как целое. 2-е изд. СПб., 1892. (С. XII).
[6] *Демидова О. Р.* Гуманитаристика, гуманитарное знание, гуманитарные науки // Вестник Герценовского университета. 2009. № 11 (73). (С. 9).

цельности человека, его верности инстинктивно ощущаемой и осознаваемой таинственной силе традиции. Современному человеку, живущему в культуре, открытой всем мировым ветрам и веяниям, всё труднее становится осуществить принцип «Познай самого себя, и будь самим собой», сосредоточиться на задаче понимания специфики своего национального духовного характера и творческого акта. Однако именно задача самопознания становится всё более и более насущной. Приведу высказывание одного из классиков русской философии П.Е.Астафьева: «…истинный предмет русского мыслящего ума есть внутренний мир, мир внутреннего опыта, а не мир объектов и познания, мир, породивший механическое мировоззрение». Русское мировоззрение — это «мировоззрение народа, духовный и умственный интерес которого сосредоточен на самом духе, на самом внутреннем человеке, в его полноте…»[1].

Интерес к средневековой культуре отражает как логику развития науки, так и глубинный запрос общества на осознание своих первооснов, культурного кода цивилизации, её духовного стержня, поскольку сильнейшему испытанию подвергается способность христианского мира сохранить смыслообразующее ядро своего исторического бытия[2]. «Мы снова чувствуем в себе ту силу, которая в старину выпирала из земли златоверхие храмы и зажигала огненные языки над пленным космосом… И вот теперь, после многих веков хаос опять стучится в наши двери. Опасность для России и для всего мира тем больше, что современный хаос осложнен и даже как-то освящен культурой» (князь Е.Н.Трубецкой)[3].

Метафизическая парадигма представлена в исследованиях, осуществленных в различных областях гуманитарной науки: как собственно в искусствоведении (изобразительное искусство, музыкознание, архитектура, народное искусство), так и в сфере литературоведения, философии культуры, истории философии. К её ведущим представителям принадлежат византинисты Г.С.Колпакова, А.М.Лидов, музыковеды В.И.Мартынов, В.В.Медушевский, Н.С.Серёгина, литературоведы В.Н.Захаров, В.А.Воропаев, А.Н.Ужанков, историки ар-

[1] *Астафьев П. Е.* Национальность и общечеловеческие задачи // Астафьев П. Е. Философия нации и единство мировоззрения. М.: Москва, 2000. (С. 54).

[2] В Европе обновление методологии в медиевистике идет по другой магистрали, заданной в своё время школой «Анналов», при этом численность трудов, посвященных западноевропейскому средневековому наследию, беспрецедентна.

[3] *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи: Публичная лекция. (Репринт. изд.)М.: СП «Интерпринт». Б. г. (1990). (С. 4).

хитектуры Т.Н.Вятчанина, Ю.Р.Савельев, А.С.Щенков, историк С.В.Перевезенцев, исследователь народного искусства М.А.Некрасова, философы культуры А.Л.Казин, А.АКорольков, историк философии Н.П.Ильин и др.

Разумеется, культуролого-метафизический подход воплощается своеобразно, в зависимости от научно-творческого кредо автора, сферы его познания и конкретного предмета исследования. Представляется значимым рассмотреть спектр авторских позиций.

Обновление исследовательского инструментария в трудах ученых, изучающих византийское и древнерусское искусство, непосредственно обусловлено пониманием ими его сущностного отличия от новоевропейского как в образности, так и в художественном языке. Отсюда неприятие ими в качестве универсального формально-стилистического метода в исследовании церковно-художественного мира православного Средневековья, как метода, не дающего адекватной картины развития восточнохристианского искусства. В творчестве искусствоведов-медиевистов, разрабатывающих эстетико-метафизическую научную парадигму, многоаспектно раскрывается типологическое своеобразие восточнохристианской художественной системы.

Галина Сергеевна Колпакова, автор фундаментального двухтомного труда «Искусство Византии» (Т. 1: Ранний и средний периоды. Т. 2.: Поздний период, 1204–1453. СПб.: Азбука-классика, 2004), центральной категорией византийской культуры называет «литургизм»[1], видя в литургии «источник и образ её вероучения», а в византийском искусстве – «образ, а зачастую и источник православия», форму исповедания веры[2]. Искусство Византии выражало представление о божественном измерении человеческой личности, создавая пространство для её реального благодатного преображения, открывая путь к святости. Автор воссоздает яркую, масштабную картину исторического развития искусства Византии, щедро показывая богатейшую палитру и пластическую гибкость её художественного мира, мира творческого воплощения личностных обертонов соборного единения с Истиной. Исследователь гармонично сочетает различные ме-

[1] *Колпакова Г.С.* Искусство Византии. Т. 2: Поздний период, 1204–1453. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 198.
[2] Там же. С. 198–199.

тоды: искусствоведческий (образно-стилистический[1], иконографический), теологический, историко-культурный. При этом научная строгость труда неотъемлема от одухотворенного восприятия красоты византийского искусства.

Свой подход к раскрытию типологической специфики византийского искусства предлагает Алексей Михайлович Лидов, увидевший благодаря многолетним занятиям чудотворными иконами и реликвиями «измерение, которое может быть изучено, … определенный пласт объективно существующих явлений», остававшихся вне сферы внимания исследователей[2]. Задавшись вопросом «почему история средневекового искусства оказалась сведена к „предметотворчеству“, а роль художника ограничена сферой более или менее высокого ремесла?», ученый в 2001 г. предложил термин *иеротопия,* формулируя суть понятия следующим образом: «Иеротопия — это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества»[3]. Средневековье создавало сакральные пространства, объединяя в одно целое формы, ритмы, запахи, звуки, движения, слово, свет в их онтологическом, изначально гармоничном единстве, раскрывающем Высший замысел в мире и человеке. При этом храмовое сакральное пространство рассматривается не как «синтез искусств» (П.А.Флоренский), а как художественное воплощение молитвенно-аскетического опыта Богообщения. Согласно А.М.Лидову, творческий потенциал иеротопического подхода, не являющегося специфически искусствоведческим, обусловлен, прежде всего, преодолением позитивистской «предметоцентричной модели», не усматривающей в «эфемерном» сакральном пространстве предмета исследования. При этом иеротопия не отрицает ни иконографического, ни стилистического, ни источниковедческого подходов, как и любого внешнего описания предметов. Она являет собой поиск пути к адекватному пониманию художественно-литургического мира Византии. Благодаря

---

[1] «…который можно охарактеризовать как поиск красоты и духовно-нравственного начала в единстве формы и содержания произведения…» / Губарева О.В. Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода // Временник Зубовского института. Вып. 1 (24). 2019. С. 83.

[2] *Лидов А.М.* Икона и иконическое в сакральном пространстве // Культура, публичные лекции, видеозаписи публичных лекций «Полит.ру». 16 июля 2010, 07:49.

[3] *Лидов А.М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М.: Индрик, 2006. С. 10.

иеротопии в научное мировоззрение вводятся категории, которые ранее вытеснялись из него: *сакральное, чудотворное, божественное*[1]. В настоящее время предложенная А.М.Лидовым концепция получила широкий международный резонанс и разрабатывается учеными многих стран мира. Ученый предлагает по-новому понимать иконическое, акцентируя пространственную природу иконы, связанную с понятием «Хора», отчетливо осознанное в Византии XIV в. как преображенное пространство (храмовое и внутренне-личностное)[2]. Византия создавала для всего восточнохристианского мира базовые модели организации сакральных пространств, которые в разных странах адаптировались и трансформировались с учетом национальных особенностей и просто климатических условий[3].

Иеротопия являет собой поиск ключа к постижению средневекового сознания, воплотившему в художественно-литургической форме жизнеопределяющие духовные смыслы бытия. Под руководством А.М.Лидова с 1991 г. плодотворно осуществляется большая научная программа по изучению духовных основ восточнохристианского искусства, открыты новые сферы исследований: сакральные пространства и христианские реликвии, чудотворные иконы. В рамках этой программы постоянно проводятся международные конференции и симпозиумы, подготовлен ряд солидных изданий.

В трудах Владимира Ивановича Мартынова, посвященных певческой культуре православного Средневековья, церковно-художественный мир Византии и Древней Руси понимается как особый тип творчества, которое не есть искусство в новоевропейском понимании, а *вероисповедное явление*, искусство «до эпохи искус-

---

[1] A propos, приведем реплику А.М. Лидова, важную в контексте проблематики данной статьи: «...если мы возьмем мейнстрим западного современного искусства, то там слово „сакральное“ табуировано, искусство не должно быть сакральным. И вообще, сакральное – как тоталитарное, ужасное – из искусства должно изгоняться, а как антитеза – некая эстетическая ценность» // *Лидов А.М.* Икона и иконическое в сакральном пространстве // Культура публичные лекции, видеозаписи публичных лекций «Полит.ру». 16 июля 2010, 07:49.

[2] Существенно обновленный Феодором Метохотом в XIV в. храм (турецкое название здания Кахрие-джами – турецкое название здания) был посвящен Христу и Пресвятой Богородице. На знаменитом мозаичном изображении Христа над входом во внутренний нартекс написано: Ἰησούς Χριστός – ἡ Χώρα τῶν Ζώντων: Иисус Христос – Страна Живых. На мозаике, расположенной напротив, изображающей Богоматерь, сделана надпись: Μήτηρ Θεοῦ – ἡ Χώρα τοῦ Ἀχωρήτου: Матерь Божия — Вместилище Невместимого. Христос – это Страна подлинно живых, всех христиан, преображенных Святым Духом.

[3] Там же. С. 26.

ства»[1]. Соответственно, икона предстаёт как «умозрение в красках», богослужебное пение – «звуковоплощенная молитва», церковное зодчество – «монументальное богословие».

Если в основе новоевропейского искусства лежит *эстетика*, восприятие и выражение красоты земного мира, то в основе византийского и древнерусского церковно-художественного творчества – *аскетика*, функция которой «сводится к сознательному контролю за всеми процессами, протекающими на духовном, душевном и телесном уровнях, а также к правильной координации этих процессов между собой. Конечною же целью аскетики следует считать целенаправленное приготовление духа, души и тела к встрече с Богом»[2]. Восточнохристианский церковно-художественный мир – это путь Богохваления, Богообщения, Богопостижения.

В труде «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси» В.И.Мартынов рассматривает древнерусское богослужебное пение как «средство, предназначенное для достижения состояния обóженности»[3], используя, соответственно, два главных понятия – аскетика и синергия. Синергия – таинственное соединение тварной человеческой природы с непостижимой, нетварной божественной природой, причастие Красоте, являющейся источником всякой красоты. Согласно св. Дионисию Ареопагиту: «Бог есть Красота, Сверхкрасота, Всекрасота, без начала и конца, безо всякого изъяна, источник и прообраз всякой красоты и всех красот». «Аскетизм, – пишет исследователь, – есть субстанция синергийности, а художественность есть субстанция гуманизма»[4].

Только будучи преображен благодаря аскетическому опыту, человек может заниматься художеством в общепринятом смысле, то есть заниматься техническими вопросами звуковой материи.

Соответственно и для познания древнерусского богослужебного пения необходимо отказаться от привычных принципов, перейти от эстетической интуиции к интуиции аскетической. «Только подобным изменением сознания может быть положено начало истинного по-

[1] *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 748 с.
[2] *Мартынов В.И.* Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 75.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 124.

стижения древнерусского богослужебного пения, представляющего собой *православную аскетическую дисциплину*»[1].

Таким образом, художественный мир Древней Руси раскрывается как типологически своеобразное явление, порожденное аскетическим (а не эстетическим как в Новое время) опытом его создателей, как явление, ставшее эталоном *синергийной православной культуры*, традиции которой одухотворяют творчество представителей многих поколений последующих веков. Исследователь показывает, что чин древнерусских распевов наряду с феноменом иконостаса – это фундаментальный вклад России в сокровищницу мировой культуры. Его уникальность состоит в том, что в историческом контексте XV–XVI вв. он явился конкретной культурной формой сохранения духа устной византийской певческой традиции VI–VIII вв., вершинным воплощением аскетико-богословского потенциала, накопленного Византией, став иконостасом богослужебного пения.

«Аскетизм есть субстанция синергийности, а художественность есть субстанция гуманизма», тогда Ренессанс «есть не что иное, как утверждение гуманизма за счет отвержения синергийности. Вот почему Ренессанс можно рассматривать как эпоху утраты полноты синергийности в результат отпадения человека от божественной энергии»[2]. Автор видит в преизбытке благодати исток ангельского пения и, соответственно, корень возникновения музыки связывает с утратой благодати, последовавшей сразу за грехопадением.

Своеобычным исследовательским путем идёт петербургский музыковед-медиевист Наталья Семёновна Серегина. Выделим её труд «Пушкин и христианская гимнография»[3], само название которого говорит об открытии автором нового ракурса, нового духовного пространства понимания Пушкина. В книге «Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь»[4] автор раскрывает музыкальную интонацию как воплощение важнейших ценностных смыслов отечественной культуры, обращаясь к памятникам словесной и материальной культуры Древней Руси, к современному прочтению древней интона-

---

[1] *Мартынов В.И.* Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 127.

[2] *Мартынов В.И.* Культура, иконосфеора и богослужебное пение Московской Руси. С. 174–175.

[3] *Серегина Н.С.* Пушкин и христианская гимнография. СПб.: Рос. Ин-т истории искусств, 1999. 157 с.

[4] *Серегина Н.С.* Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь. СПб.: Галарт+, 2017. 400 с.

ции в сочинениях Родиона Щедрина, Альфреда Шнитке, Валерия Гаврилина, Георгия Свиридова. Благодаря особому стилю исследования Н.С.Серёгиной читатель словно проникает в прошлое, близкое и родное, «получает инъекцию любви и восхищения, переполняющих автора, погруженного в толкование изумительного по лепоте текста древнерусской культуры как духовного целого»[1].

В сфере литературоведения и истории отечественной словесности выделим в аспекте рассматриваемой методологии научное и культурное значение трудов В.Н.Захарова и А.Н.Ужанкова.

Владимир Николаевич Захаров – создатель и глава научного направления по изучению евангельских традиций в отечественной словесности, Президент Международного общества Достоевского. Фундаментальная идея ученого состоит в понимании тысячелетнего развития литературы России как *христианской словесности*. Благодаря своему духовному корню и стержню русская словесность выражает христианскую концепцию бытия, созидает человека православной культуры.

По инициативе В.Н.Захарова[2] с 1993 г. в Петрозаводском университете состоялось семь международных конференций «Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр».

К 190-летию Ф.М.Достоевского было осуществлено двухтомное издание «Евангелие Достоевского»[3]. Как известно, Евангелие было неиссякаемым источником вдохновения писателя. Первый том – факсимильное воспроизведение личного экземпляра Евангелия Ф.М.Достоевского из рукописного фонда РГБ, второй том – исследования и комментарии авторов издания: В.Н.Захаров «Достоевский и Евангелие»; В.Ф.Молчанов «Евангелие Достоевского: оптико-

---

[1] *Порфирьева А.Л.* Рец. на: Серегина Н. С. «Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь». СПб.: Галарт+, 2017. 400 с. // Временник Зубовского института. 1 (20). 2018. С. 110.

[2] В монографии В. Н. Захарова «*Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты*» (М.: Индрик, 2012) содержатся концептуальные статьи: «Дух и буква русской классики», «Русская литература и христианство», «Православные аспекты этнопоэтики русской литературы», «*Умиление* как категория поэтики Достоевского».

[3] Евангелие Достоевского: в 2 т. / Подгот. текста, коммент. *В.Н. Захарова, В.Ф. Молчанова, Б.Н. Тихомирова.* Т. 1: Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф.М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года. М.: Русскій Міръ, 2010. 656 с.; Т.2: Евангелие Достоевского – Исследования – Материалы к комментарию. Исследования. Материалы к комментарию. М.: Русскій Міръ, 2010. 480 с.

электронная реконструкция авторских маргиналий»[1]; Б.Н.Тихомиров «Отражения Евангельского слова в текстах Ф.М.Достоевского». В авторской аннотации говорится, что в «настоящей публикации зарегистрированы все выявленные случаи отражения Священного Писания (Нового Завета) в текстах Достоевского – художественных, публицистических, литературно-критических, эпистолярных, как печатных, так и рукописных, сохранившихся в записных тетрадях и книжках, иных материалах творческой лаборатории писателя. Регистрации подлежали точные и неточные цитаты, парафразы, реминисценции, аллюзии, случаи иронического переосмысления, “крылатые выражения” и фразеологизмы библейского происхождения, случаи употребления Достоевским христианских философем и идеологем, прямо или опосредованно восходящих к новозаветному тексту, и т.п.»[2].

Ужанков Александр Николаевич, теоретик и историк литературы и культуры Древней Руси[3], трактует древнерусскую литературу как «нашу святоотеческую литературу»: «Большинство древнерусских писателей, чьи имена нам известны, были канонизированы Русской Православной Церковью. И получается, что наша *древнерусская словесность* одновременно является нашей *духовной литературой*. Мы об этом особенно не задумываемся, а в светских вузах на это вообще не обращают внимания, и, таким образом, мы теряем из виду то духовное основание, на котором строится вся наша отечественная литература»[4]. А.Н.Ужанков подчеркивает сильное отличие европейской литературы, выросшей на античном, языческом фундаменте и потому ориентирующейся на материальный мир, и русской литературы, основанной на христианстве, мире духовном. На телеканале «Спас» был показан ряд авторских программ А.Н.Ужанкова, раскрывающих глубинные, духовные смыслы произведений русских писателей XIX в. (Пушкина, Гоголя, Островского), смыслы, не раскрытые в общепринятых трактовках.

Следует назвать плодотворно осуществляющийся с середины 1990-х гг. петербургский исследовательский проект «Христианство и русская литература», у истоков которого стояла книга В.А.Котельникова «Пра-

[1] Благодаря использованной технологической методике исследователем было открыто около 700 малоразличимых помет. Всего в издании описано 1423 пометы.
[2] Esxatos.com (02.11. 2019).
[3] В книге *Ужанкова А.Н.* «Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций» (М.: Издательство Литературного Института им. А.М.Горького, 2011. — 512 с.) представлена *новая периодизация* литературного процесса Древней Руси
[4] Профессор *А.Н.Ужанков*. Воспитание красотой // http/pravoslavie.ru (02.11. 2019).

вославная аскетика и русская литература. На пути к Оптиной». СПб.: Призма-15, 1994, во втором, расширенном издании: «Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной». М.: Прогресс-Плеяда, 2002. Под редакцией В.А.Котельникова Институт русской литературы (Пушкинский Дом) издал ряд сборников научных статей «Христианство и русская литература».

Принципиально новое слово в исследовании «византийского стиля» в архитектуре России принадлежит Юрию Ростиславовичу Савельеву[1], автору исследований "Византийский стиль" в архитектуре России (вторая половина XIX – начало XX века)» и «Искусство историзма и государственный заказ». Исследователь показывает, что, развиваясь в русле «историзма» на основе государственного заказа, этот стиль знаменовал *цивилизационные истоки* русской культуры («византийскую симфонию»), идею самостоянья России, преодоления «европоцентризма». Труды Ю.Р.Савельева стали прорывом в истолковании смысла востребованности византийской традиции в церковном зодчестве России второй половины XIX – начала XX века. Речь идёт о постоктябрьском периоде истории отечественной архитектуры, на протяжении которого идея фундаментальных оснований России как страны-цивилизации находилась вне идеологического государственного русла, вне признания глубинной традиции и органики развития культуры. Напомним, что Русь, заимствовав православный архитектурный канон, имеющий в основе купол и крест, никогда не шла по пути внешнего подражания византийским храмам. «Древнерусский храм никогда не спутаешь с византийским», – так отчетливо писал выдающийся искусствовед М.В.Алпатов. Сам факт мощного развития «византийского стиля» (параллельно с неорусским, опирающимся на древнерусские традиции) в храмовой архитектуре знаменовал интерес не только к национальным истокам и характерности художественного языка, но и осознание формообразующих цивилизационных принципов России, принятых от Византии, определивших её самобытность.

Освоение сути традиций храмового зодчества, осмысление византийских ритмов в русской церковной архитектуре[2] приобрело в

[1] *Савельев Ю.Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России (вторая половина XIX – начало XX века). СПб.: Лики России — Проект-2003. 271 с.; *Савельев Ю. Р.* Искусство историзма и государственный заказ. М.: Совпадение, 2008. 400 с.

[2] *Скотникова Г.В.* Русское церковное зодчество — византийские ритмы // Духовное наследие Византии и Афона. М.: Древлехранилище, 2016. С. 121–134.

настоящее время в свете практических задач храмостроительства большую актуальность. Отметим осуществление масштабной программы «Новые храмы Москвы», имевшей первоначальное название «200 храмов Москвы», создание в 2014 г. «Гильдии храмоздателей» и журнала «Храмоздатель», открытие в 2016 г. Московским архитектурным институтом (МАРХИ, ректор Д.О.Швидковский) кафедры «Храмовое зодчество».

Новое дыхание в изучении храмового зодчества получила исследовательская линия раскрытия смысловой наполненности архитектурных форм, их связи с вероучением и благочестием (Н.И.Брунов, А.И.Комеч, Г.К.Вагнер, М.П.Кудрявцев). В настоящее время в русле этой методологии осуществлены труды ряда выдающихся исследователей (Г.С.Колпакова, С.Я.Кузнецов, В.В.Седов, Н.Е.Антонова, Т.Н.Вятчанина, К.В.Рыцарев, Д.О.Швидковский, Ш.Р.Шукуров, А.С.Щенков).

В 2013 г. под общей редакцией академика Российской Академии художеств Марии Александровны Некрасовой опубликован фундаментальный труд – «Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиция и современность»[1]. Монография посвящена художественно воплощенному ладу народной культуры. Это «первая попытка комплексного исследования народного искусства на стыке наук, в его связях с традиционной народной культурой, в содержании православной веры»[2]. Впервые в мировой науке русское народное искусство рассматривается как проявление целостного национального мироотношения, имеющего своим духовным ядром православную веру[3]. Огромное значение имеет разработанный М.А.Некрасовой понятийный аппарат, заменивший аппарат «научных понятий народного искусства, не отвечающих его природе, входящих в общее определение – фольклор»[4]. Суть народной культуры М.А.Некрасова определяет термином «экоэтнорелигиозная система». Прежде всего народное искусство рассматривается в монографии в целостное единство его разных сфер – изобразительно-

[1] Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиция и современность. М.: Союз Дизайн, 2013.
[2] Там же. С. 19.
[3] См. *Скоробогачева Е.А.* Русское народное искусство как форма национального религиозного сознания // Исторические, философские, политические и юридические наука, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 801 (58). С. 170–178.
[4] *Скоробогачева Е.А.* Русское народное искусство как форма национального религиозного сознания. С. 15.

пластической, орнаментальной, музыкально-песенной, хореографической, поэтического творчества. Народное искусство противополагается таким понятиям как ремесло, язычество, массовая культура, самодеятельное творчество, декоративно-прикладное искусство и понимается как особый тип органической культуры, имеющий свои законы развития, школу преемственности и формы функционирования в современности.

Если церковный художественный мир – это приобщение к высшей Истине («Всякое ныне житейское отложим попечение…»), то народное искусство — это одухотворение «житейского попечения» посредством православной веры и восприятия «“Красоты поднебесной”», по подобию которой «складывался идеал Мира крестьянского творчества»[1].

***

В Петербурге осуществлено издание фундаментального трёхтомного труда в четырёх книгах «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI века» — масштабной панорамы столетнего периода истории художественной культуры России (1917–2017)[2]. Читателю предоставлено академическое исследование, выполненное высокими профессионалами, учеными, посвятившими себя разным сферам искусства и литературы, обладающими неодинаковым научным искусом и стилем, но объединёнными магистральной творческой идеей, одухотворяющим чувством – «*О России петь – что стремиться в храм…*» (Игорь Северянин), способностью к *духовному зрению* в постижении художественного предмета.

Русскую духовную традицию в литературе, музыке, изобразительном искусстве, театре, кино авторы «рассматривают как восходящую к христианскому (а не атеистическому или демоническому миропониманию)»[3], то есть работают в национальной исследовательской

[1] Там же. С. 41.

[2] В данном разделе использованы тексты статей: *Скотникова Г.В.* «Чем люди живы?»: отечественная художественная культура (1917–2017) в национальной исследовательской парадигме // Вестник Академии русского балеты имени А. Я. Вагановой. № 4 (57). 2018. С. 120–128; *Скотникова Г.В.* Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: В 3 т. / Сост., вступит. ст. А.Л.Казина. СПб.: Алетейя, 2016. Т. 1: 1917–1934. 544 с. – (Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры») // Вестник РФФИ. 1 (86). 2017. С. 193–197.

[3] Том 2. С. 570.

парадигме, новой в контексте позитивистской гуманитарной науки XX–XXI вв., возвращающейся в русло русского творческого акта[1].

Созданные ими книги раскрывают наше недавнее советское и постсоветское прошлое как живую историю народного духа, противостоящего и преодолевающего силу хаоса и мрака, ищущего и утверждающего Свет, благодаря неизбывному стремлению к нему. Стержневая интенция исследователей может быть охарактеризована словами – «*Чем люди живы?*», обращающими сознание к нетленным родникам жизненных смыслов, воплощенных в одном из лучших народных рассказов Л.Н.Толстого.

Общий замысел коллективного исследования, обоснование его методологических принципов, определение круга авторов, написание культуролого-мировоззренческих Введений к каждому тому («Религия и культура в русской православной цивилизации»[2]; «Парадоксы русской судьбы. Национал-большевизм и культура»[3]; «Завершение советского проекта: между традицией и модерном»[4]) принадлежат доктору философских наук, профессору *Александру Леонидовичу Казину.*

Принятая в исследовании периодизация, основанная на понимании истории как смены духовных состояний общества, позволяет отчетливо увидеть не только отдельные фазы его развития на протяжении 1917–2017 гг., но и воспринять весь изучаемый период сквозь призму присущей ему внутренней, глубинно-духовной целостности, имеющей архетипические корни. Вместе с тем, говоря о парадоксах русской судьбы, авторы статей исходят из «творческой напряженности мира», «не выдерживающей однозначности суждений»[5].

Первый том посвящен постреволюционному времени (1917–1934), когда в исторической диалектике наследования традиций в сфере культуры и искусства довлел рационально заданный нигилизм, бездушие по отношению к исконным ценностям русской жизни. Второй том раскрывает художественный мир СССР в 1934–1964 гг., пе-

---

[1] Отметим, что сущность русского творческого акта блестяще раскрыта И.А.Ильиным в исследовании «Н.К.Метнер — композитор и провидец (Романтизм и классицизм в русской музыке)» // *Ильин И.А*. Собр. соч.: в 10 т. Т. 6, книга III / Сост. и коммент. Ю.Т.Лисицы. М.: Русская книга, 1997. С. 497–520.

[2] Том 1.

[3] Том 2. С. 8–20.

[4] Том 3. С. 8–15.

[5] *Казин А.Л.* Парадоксы русской судьбы. Национал-большевизм и культура // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: в 3 тт. СПб.: ИД «Петрополис», 2017.

риод, в котором Великая Отечественная война стала важнейшим фактором стремления к правде, очищения русского национального самосознания и самоощущения. В первой части третьего тома (1964–1991) рассматриваются художественные явления, ядром которых было проявление народного духа «в критических условиях “необуржуазной псевдоморфозы русской цивилизации”»[1].

Православно-христианская составляющая воспринимается авторами данного труда как стержень народного духа. Для них народный дух – категория экзистенциальная, рационально непостигаемая, но сущностно определяющая творчество и художника, и исследователя. Вслед за Николаем Николаевичем Страховым (1828–1896) ученые могли бы сказать: «Народный дух – так назовём мы пока ту таинственную силу, от которой в глубочайшем корне зависят проявления человеческих душ. Люди ведь напрасно думают, что они сами строят свою жизнь; в самых важных случаях ими движут силы, ускользающие от сознания и доступные для нашего познания лишь отчасти, лишь при больших усилиях»[2]. Другой классик русской философии Пётр Евгеньевич Астафьев (1846–1893) писал: «Нет силы творчества и действительности народного духа… *без национального самосознания»*,[3] подчеркивая, что одно «*из священнейших и величайших, самое малое им причастное возвеличивающих дел жизни — дело родного национального самосознания»*[4].

Презентация первого тома (Т. 1: 1917–1934) состоялась 7 декабря 2016 г. в петербургской «Лавке писателей». Труд, осуществлённый представителями разных областей гуманитарного знания (философами, культурологами, литературоведами, искусствоведами) – значительный шаг в развитии русского самосознания. Таким его делают прежде всего исследовательское кредо, методологическая фундаментальность – опора на глубинную исконно русскую традицию философии культуры, магистральную линию которой современный историк философии определяет термином «метафизический персонализм»[5].

---

[1] *Казин А.Л.* Завершение советского проекта: между традицией и модерном // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: в 3 тт. СПб.: ИД «Петрополис», 2018. Т. III. Часть I. 1965–1991.

[2] *Страхов Н.Н.* Ход развития нашей литературы, начиная от Ломоносова // Страхов Н. Н. Борьба с Западом / Отв. ред О. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2010. С. 134.

[3] *Астафьев П.Е.* Национальность и общечеловеческие задачи // Астафьев П.Е. Философия нации и единство мировоззрения. М.: Москва, 2000. С. 35–36.

[4] Там же. С. 46.

[5] В книге Н.П. Ильина «Трагедия русской философии» (М.: Айрис‑пресс, 2008.

Подобная позиция подразумевает, что органика исторического развития культуры России сохраняется благодаря верности ценностному ядру народного духа в каждой индивидуальной человеческой душе.

Задача исследователя – довести до сознательного выражения смысловое содержание, раскрыть субстанциональные корни конкретных культурных феноменов. Авторы исследования рассматривают художественно-культурные реалии сквозь призму православной духовности. «Нет силы творчества и действительности народного духа… *без национального самосознания»,* – писал классик русской философии, психолог, глубоко постигший своеобразие русского духовного склада, Пётр Евгеньевич Астафьев (1846–1893)[1]. Этот выдающийся философ отмечал, что одно «из священнейших и величайших, самое малое им причастное возвеличивающих дел жизни – дело *родного национального самосознания»*[2]. Необходимо подчеркнуть, что многолетняя проработка культурфилософской позиции, определение верного ключа к осмыслению многосложных испытаний, «которым подвергает Россия свою таинственную судьбу» (Ф.И.Тютчев) в истории, плодотворно осуществлены в трудах идейного вдохновителя проекта Александра Леонидовича Казина[3], ставших методологической основой коллективной монографии. По-прежнему, как в XIX–XX, так и в XXI в., самым существенным остаётся вопрос о нашей духовной самобытности. Стремление разрешить его есть мощная движущая сила жизни. Напомню мысль Н.Н.Страхова, полагавшего, что *идеал образованного человека – это человек, достигший сознательной самобытности.* Н.Н.Страхов понял и сформулировал главную проблему: «Без сомнения, коренное наше зло состоит в том, что… вся духовная работа, какая у нас совершается, лишена главного качества, прямой связи с нашею жизнью, с нашими собственными духовными инстинктами»[4]. Авторов объединяет ощущение сути русского духа, которое укоренено в православии, определяющем духов-

---

«Библиотека истории и теории культуры») разработана принципиально новая историографическая трактовка развития отечественной философии.

[1] *Астафьев П.Е.* Национальность и общечеловеческие задачи // Астафьев П.Е. Философия нации и единство мировоззрения. М.: Москва, 2000. С. 35–36.

[2] Там же. С. 46.

[3] *Казин А.Л.* Последнее царство. СПб.: Наука, 1998; Великая Россия: ИД «Петрополис», 2007; Уроки русского, Homo Russikus. Маленькая национальная энциклопедия. СПб.: Алетейя, 2014.

[4] *Страхов Н.Н.* Борьба с Западом в нашей литературе. Кн. I. СПб., 1887. Предисловие к первому изданию. С. 5.

ную основу Русской цивилизации. Исследователи «смиренно отыскивают» свою «неведомую Русь», «угадывают её любимый лик», идя по пути осознания глубинных, чистых истоков отечественной *художественной* традиции, обращаясь к анализу многоразличных её форм, свидетельствующих о духовнодушевном состоянии русского человека в сложнейший период истории Отечества.

Н.Я.Данилевский писал: «Красота есть единственная духовная сторона материи, – следовательно, красота есть единственная связь этих двух основных начал мира. “Требование красоты есть единственная потребность духа, которую может удовлетворить только материя”… “Бог пожелал создать красоту и для этого создал материю”»[1]. Итак, *объектом* исследования в данной книге является *художественная* материя — литература, изобразительное искусство, музыка, театр, кино.

Новизна данной работы определяется прежде всего предметом исследования, каковым предстаёт художественная культура России XX – начала XXI в. (1917–2017) в аспекте проявления в ней христианского, национально-православного духовного опыта. В таком ракурсе постоктябрьская эпоха художественного мира России ещё не становилась предметом систематического рассмотрения.

Авторы первого тома обращаются к периоду 1917–1934 гг., когда *разрыв* с национальной традицией был жёсткой реальностью времени, а «существование и даже развитие русской культуры» происходило «в клубке трагических противоречий»[2]. В середине 1920-х гг. Андрей Белый писал в дневнике: «Чем интересовался мир на протяжении тысячелетий, рухнуло на протяжении последних пяти лет у нас. Декретами отменили достижения тысячелетий…»[3]. В сфере художественной культуры в качестве *главного инструмента* разрушения национально-культурной традиции, «освобождения» от наследия прошлого большевики использовали авангардистские группы, работавшие под лозунгами: «Разрушать – это значит создавать, мы преодолеваем своё прошлое»[4]. «Мы во власти мятежного, страстного хмеля, пусть кричат нам – вы палачи красоты. Во имя нашего завтра сожжём Рафаэля, закроем музеи, растопчем искусства цветы»

[1] Сообщено Н.Н. Страховым в биографии Н.Я.Данилевского при его книге «Россия и Европа», 5-е изд. С. XXXI.

[2] Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: В 3 т. Т. 1. СПб.: Алетейя, 2016. С. 496.

[3] Там же.

[4] Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: В 3 т. Т. 1. С. 465.

(А.Кручёных). Однако когда функция по «расчистке» была авангардом выполнена и встали созидательные задачи, с середины 1920-х гг. началась сокрушительная борьба с его представителями.

Очень важен *критерий искусства*, избранный авторским коллективом книги, решение проблемы, приобретшей в настоящее время, как известно, остроактуальный характер. Таковым критерием предстаёт способность художника видеть творение в «Божием луче». Авторы исповедуют позицию, выраженную И.А.Ильиным, который подлинное искусство называет *художественным искусством*: «…борьба за художественность произведения (здания, скульптуры, картины, сонаты, пьесы, танца, поэмы, романа) есть в то же время борьба за преодоление пошлости (т.е. бездуховности как безблагодатной пустоты) и обратно. Поэтому можно было бы сказать, что художество даёт опытное переживание священной глубины в привычно-несвящённых образах действительности. Истинное искусство говорит человеческому духу о Духе и духовном; и чем художественнее эта речь, тем ближе искусство подходит к религии — не в том смысле, что оно выбирает конфессиональные образы и темы, но в том смысле, что оно раскрывает в самом простом, обыденном, светском образе и с виду незначительной теме – сокровенную значительность, предметную глубину, духовный огонь, Божий луч, Божие веяние и присутствие. И в этом его очистительная сила»[1]. Служение художественному искусству А.Л.Казин называет «подвигом художника в наше апокалиптическое время»[2]. Замечу, что личностное начало, выраженное в подвижничестве (причём как в церковной, так и в светской сферах), всегда было в России стержнем её соборного спасения. Хотелось бы подчеркнуть, что каждому автору данного труда присущ и высокий профессионализм, и радость свободы творческого высказывания. Подавляющая часть текста первого тома[3] (примерно 400 страниц из 544) посвящена *литературе*, поэзии и прозе, в которых воплотился трагический «путь современной… России, отрекшейся от призвания быть Русью Святой, но в тайниках души сохранившей памятные знаки этого призвания». Именно мир литературы ведёт авторов и читателей к пониманию глубинных духовных причин «сокрушительных мировоз-

[1] *Ильин И.А.* Аксиомы религиозного опыта. Исследование. Т. I–II. Гл. 15: О религиозном очищении. М.: Рарогъ, 1993.

[2] Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе... Т. 1. С. 27.

[3] Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: В 3 т. Т. 1. СПб.: Алетейя, 2016.

зренческих и государственных переворотов, охвативших Россию в начале XX в. и подспудно действующих до сих пор»[1].

Статьи этого тома образуют три содержательных блока: восприятие христианской традиции литераторами Серебряного века, русского Зарубежья и советского периода.

1. *Беспочвенность* большинства представителей Серебряного века, «нового религиозного сознания», возвращавшихся «в церковь, с желанием её учить» (В.В.Розанов), предпочитая «произвольные фантазии на "христианские темы"»[2] процессу сознательного воцерковления. Например, обращение к осмыслению духовного пути Блока, которого притягивали «гибельные бездны», столь явно заявившие о себе в кощунственной для «внешнего» слуха ритмике последних строк поэмы «Двенадцать»[3]. Или рассмотрение вихрей духовной эклектики характерного выразителя кризиса «рубежа» Андрея Белого, в творчестве которого, как писал Ф.А.Степун, «нет *тверди*, причём ни небесной, ни земной»[4], он был существом «крылатым, но лишённым корней».

2. *Православное мироотношение*[5] / «Ходят грачи в полосе…» Или: «Родился я с песнями в травном одеяле, / Зори меня вешние в радугу свивали. / Вырос я до зрелости, внук купальской ночи, / Сутемень колдовская счастье мне пророчит». Вспоминается достойнейший ответ С. Есенина самым разным его истолкователям: «*Я сам знаю, кто я есть в своей земле».*

В разделе «Музыка» скрупулёзно восстанавливаются утраченные страницы церковно-певческой культуры послереволюционного лихолетья (Т.А.Чернышёва), показываются поиск и обретение духовных смыслов композиторами русского Зарубежья (А.В.Горн, О.И.Гладкова), раскрывается уникальный феномен дарования композитора И.Вышнеградского, создателя трёхклавиатурного четвертитонового фортепиано, человека, стремившегося в новых звуковых пространствах воплотить храм России (О.И.Гладкова).

---

[1] Там же. С. 35.

[2] Там же. С. 79.

[3] Углубленное истолкование пророческих смыслов, воплощенных поэтическим гением, осуществлено в статье О.Б.Сокуровой «Поэма А.Блока "Двенадцать" и путь России».

[4] *Степун Ф.А.* Памяти Андрея Белого // Степун Ф.А. Портреты / Сост. и послесл. А.А.Ермичёва. СПб.: РХГА, 1999. С. 173.

[5] Вспомним слова И. А. Ильина, осмыслявшего уроки постоктябрьской катастрофы: «И первое, что возродится в нас через это, будет религиозная и государственная мудрость восточного Православия и, особенно, русского православия» (*Ильин И.А.* О сопротивлении злу силою // Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. //Сост. и коммент. Ю.Т.Лисицы. Т. 5. 1995. М.: Русская книга, 1995. С. 7).

Написанный Е.В.Ждановой раздел «Изобразительное искусство» лаконичен и ёмок по своему содержательному наполнению. Автор характеризует творчество Казимира Малевича, Павла Филонова, Натальи Гончаровой, Константина Юона, Игоря Грабаря, Кузьмы Петрова-Водкина, Михаила Нестерова. На примере неосуществлённого замысла «Реквиема» Павла Корина акцентируется вопрос об изображении духа средствами религиозной живописи Ренессанса и русской иконописной традиции. Похвальное слово И.Э.Грабарю как организатору и научной, и художественной деятельности на посту председателя Комиссии (Е.В.Жданова именует эту Комиссию на свой лад «Комиссия по реставрации памятников иконописи и живописи»[1]), по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России (1918–1924) и директора Центральных государственных реставрационных мастерских (1924–1930), к сожалению, не сопровождается каким-либо вниманием к труду реставраторов древнерусской иконописи (И. И.Анисимов, В.Т.Георгиевский, Ю.А.Олсуфьев, Г.О.Чириков; выдающимся достижением в исследовании их жизни и творчества являются в настоящее время труды И.В.Кызласовой).

Панорама развития театральной и кинематографической культуры 1917–1934 гг. выявлена в статьях М.Н.Любомудрова, М.А.Дмитриевой, рассматривающей русскую драматургию в Европе, и В.А.Гусака. Авторы представляют и систематизируют малоизвестные художественно-идеологические реалии, восстанавливая историческую оптику нашего современника.

Первый том задуманного трёхтомного труда «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века» – основательное, новаторское, глубоко созвучное духовным и историко-культурным запросам времени исследование, вдохновляющее на творческую работу этих и новых авторов, «других, у которых вершина ещё впереди»!

Фундаментальное исследование требует и фундаментального разговора, предполагающего вдумчивое прочтение текстов, основательный разговор с читателем. Безусловно, это дело будущего. В настоящее время важно раскрыть сущность творческой позиции / методологии авторов, ввести в их исследовательский мир постижения конкретных художественных феноменов.

[1] Там же. С. 484.

Тома открываются разделами, посвящёнными отечественной поэзии и прозе, так как слово непосредственно созидает ткань русской жизни. Одна из ключевых черт самобытности отечественной культуры состоит, как известно, именно в особой роли в ней слова, литературы, перерастающей рамки беллетристики[1]. В России литература — «серьёзное дело серьёзного народа».

В первой части третьего тома[2] о поэзии говорят филологи, тонко чувствующие художественный мир избранных ими поэтов, благодаря чему их статьи становятся образцами «органической критики» А.А.Григорьева, критики, которая сама живёт по законам искусства. (*Т.А.Пономарёва* «“Труды мои на русских путях”: духовные искания Николая Клюева»; *А.В.Моторин* «Сны Марины Цветаевой», «Борьба Бориса Пастернака», «“Колючий веночек” Анны Ахматовой»; *А.М.Любомудров* «Сердечный храм Александра Солодовникова»).

Говоря о *новокрестьянских* поэтах, сподвижниках Сергея Есенина, автор подчеркивает: «Значение их творчества *выходит за рамки литературы* (курсив. – *Г.С.*) и сегодня, на переломе тысячелетий, осмысливается в контексте национальной ментальности, традиционной культуры и религии»[3]. Необъятное духовное пространство поэзии Николая Клюева, впитавшей традиции фольклора, древнерусской и классической русской литературы, предстаёт в исследовании как «цветущая сложность» православного в своей основе мироощущения:

«Наружный я и зол, и грешен, / Неосязаемый – пречист. / Мой храм полуночи кромешен, / И от меня закат лучист» (Н.Клюев). Неисследимый в своей таинственности Высший замысел о России проявился в феномене *деревенской = вселенской укоренённости* художественного творчества как архетипа мировосприятия русского человека: во взаимопроникновении и целостности православно-аксиологической вертикали вечности и горизонтали мифологически природного, временного лона бытия. Однако в 1960-е гг. и до настоящего времени в ли-

---

[1] Характерны слова французского литературоведа Мельхиора Вогюэ, сказанные им после прочтения сочинений Ф.М.Достоевского: «Здесь не литературой <беллетристикой> пахнет. Достоевский утомляет, как скаковые лошади» // Берковский Н.Я. «О мировом значении русской литературы». Л., 1975.

[2] Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: в 3 т. СПб.: ИД «Петрополис», 2018. Т. 3. Ч. 1. 1965–1991. 468 с. (Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры»).

[3] *Пономарёва Т.А.* «Труды мои на русских путях»: духовные искания Николая Клюева // Судьбы… Т. 2. С. 21.

тературной критике закрепился термин «деревенщики», употребляемый чаще всего не без снисходительности, присущей позитивистскому взгляду, игнорирующему духовно-душевные, *действительные и действенные*, силы жизни, её метафизические родники.

Русская лирика второй половины XX века (Вл.Соколов, А.Жигулин, А.Прасолов, А.Передреев, Вл.Солоухин, Н.Рубцов, Л.Мартынов, Ю.Левитанский, В.Бахревский, Ю.Кублановский и др.) представлена в статье А.В.Науменко-Порохиной[1]. Поставленная задача общего обзора не позволила раскрыть во всей полноте значение для русского самосознания творческого вклада Владимира Алексеевича Солоухина, во многом первопроходца и духовного ратоборца за исконные ценности в период советского времени, а также стала препятствием для объёмного слышания «звука» поэзии Николая Рубцова в общерусском космосе, поэта, чьё творчество не только «до сих пор вызывает неподдельный интерес»[2], но созвучно вечным струнам русской души. Нередко смутно ощущаемая чужеродность обертонов, присущих образному строю и смысловой палитре творчества больших «городских» поэтов, отчетливо выявлена и названа А.В.Моториным. Так, например, исследователь пишет: «Пастернак относился к дьяволу не без сочувствия»[3]. Автор ищет и раскрывает читателю ключевые опоры для осознания характера многосложных исканий и «борьбы» поэта.

Творчество *уникальной* для русской словесности фигуры рассматривается в статье А.М.Любомудрова. Автор пишет, что поэзия Александра Александровича Солодовникова (1893–1974) «не просто “религиозна”, “философична” или “мистична”. Она приближается к тому, что, пользуясь богословской фразой, можно назвать “точным изложением православной веры”»[4]. Поэт действительно прошёл через очистительное горнило испытаний. «И в эту омытую скорбями и мотивами горницу души вошел Светлый Гость»[5] («Темница, чем жёстче, / Суровей и темней, / Тем солнечней в роще / Души моей»). Творчество А.Солодовникова – картина христианского мироустроения,

[1] *Науменко-Порохина А.В.* Нравственно-философские искания в русской лирике второй половины XX века // Судьбы русской духовной традиции… Т. 3. С. 15–39.
[2] Там же. С. 24.
[3] *Моторин А.В.* Борьба Бориса Пастернака // Судьбы русской духовной традиции… Т. 2. С.82.
[4] Знаменитейший труд византийского богослова Иоанна Дамаскина (675–749) носит название «Точное изложение православной веры».
[5] *Любомудров А.М.* Сердечный храм Александра Солодовникова // Судьбы русской духовной традиции… Т. 2. С. 207.

его стихи – «богословие в рифмах»[1], основаны на христианской антропологии, представлении о сердце как средоточии человека, хранящем «неразгаданное знание» об Истине. Александр Солодовников в своей жизни и поэтическом творчестве, ставшем «путем ко Спасению», осуществил замысел Божий о человеке, преодолев страдания, прошёл путь очищения и преображения души.

А.М.Любомудрову принадлежит раздел «Приближение к Истине. Публицистика писателей-традиционалистов 1960–1980-х годов: Ф.Абрамов, В.Белов, В.Распутин, В.Астафьев, В.Солоухин, Ю.Лощиц»[2]. Текст не только центральный по своему расположению в книге, он централен по идейной значимости, смысловой ёмкости, точности характеристик позиций, творческого пути и вклада в русское самосознание ведущих фигур изучаемого периода советской истории. В высшей степени интересные труды включены в раздел, освещающий историю музыкальной культуры.

Во втором и третьем томах помещены работы, посвященные сохранению певческой традиции в богослужебной практике храмов. Речь идёт об исследовании *Т.А.Чернышевой*, посвященном церковно-певческой культуре 1934–1964 гг. и 1965–1991 гг: «“Пойте Богу нашему, пойте…” Страницы истории церковно-певческого подвижничества» и «“В преддверии празднования 1000-летия Крещения Руси”. Пути восстановления петербургской церковно-певческой традиции в 60–80-е годы в XX века». Автор на основе обращения к личным архивам потомственных хормейстеров, основательного изучения архивных фондов государственных и епархиальных библиотек воссоздаёт картину подвижнического труда и потрясающей верности духовному призванию регентов и певчих храмов в советский период, раскрывая читателю неизвестную, идеологически табуированную прежде страницу отечественной истории культуры.

О.И.Гладкова в статье «Песня против войны»[3], посвященной песенному творчеству военных лет, говорит о песне как об основе отечественной художественной культуры, живом роднике духовнодушевной силы народа. Песня раскрывает подлинное, человеческое, содержание жизни, устремленной к идеалу. «Песня – это жестокая жизнь и роман-

---

[1] Там же. С. 208.

[2] *Любомудров А.М.* Приближение к Истине. Публицистика писателей-традиционалистов 1960–1980-х годов: Ф.Абрамов, В.Белов, В.Распутин, В.Астафьев, В.Солоухин, Ю.Лощиц // Судьбы русской духовной традиции… Т. 3. С. 204–241.

[3] *Гладкова О.И.* Песня против войны // Судьбы русской духовной традиции… Т. 2. С. 389–401.

тическое отношение к ней» (В.Гаврилин). Во время войны песня «в России, самой певческой державе на свете» стала «сродни религии», оказалась способной сплотить весь народ, обрела сакральный смысл. Художник, как никогда, «в те годы жил жизнью нации»[1].

Автор статьи о музыке Георгия Свиридова А.С.Белоненко говорит о творческом наследии мастера как об огромном айсберге, масштабы и сущность которого в настоящее время «представляются малоосмысленными — как с точки зрения истории русской культуры второй половины XX века, так и с точки зрения осмысления мирового музыкального процесса»[2].

Статья *И.Г.Райскина* «Из варяг в греки. “Перезвоны” Валерия Гаврилина и нравственное самосовершенствование» являет собой свободное и, вместе с тем, внутренне ответственное, художественно-музыковедческое эссе. Автор одухотворён стремлением найти верный ключ к своеобразию мирослышания композитора, осознать смысловое ядро музыкального мира «Перезвонов», хоровой симфонии-действа, по авторскому определению жанра сочинения. В своих размышлениях И.Г.Райскин обращается к литературному наследию Гаврилина: письмам, статьям, интервью, дневниковым записям, видя в них «совокупный вербальный текст, параллельный партитуре “Перезвонов”»[3]. Записи В.Гаврилина – лаборатория самосознания, осознания-оформления и высветления словом стихии внутренней жизни.

Словом не выразить музыки, но невозможно не говорить о ней. Вспомним мысль В.Брюсова о том, что стихи поэта невозможно перевести с одного языка на другой, но невозможно и отказаться от этого. Предметом внимания Валерия Гаврилина в «Перезвонах» предстаёт русский человек, национальные инстинкты и стремления которого напоены таинственно могучим колокольно-смысложизненным гулом веков, бесконечным богатством и разнообразием их обертонов, выражающих и тяжесть жизни, и мощную силу устремления к высшему духовному идеалу. Валерий Гаврилин слышит мироощущение человека конца XX в., психологический строй которого укоренён в глубинах истории, а боли, терзания и внутренние нестроения — следствие и память недавней современности, советского времени. Компо-

[1] Там же. С. 393.
[2] *Белоненко А.С.* Прозрения Георгия Свиридова // Судьбы русской духовной традиции… Т.3. С. 313
[3] *Райскин И.Г.* Из варяг в греки. «Перезвоны» Валерия Гаврилина и нравственное самосовершенствование // Судьбы русской духовной традиции… Т. 3. С. 317.

зитор ощущает звучание не только прошлого, не только боль современности, но слышит трагедийность грядущего, будущей эпохи, которую сегодня называют «перестройкой». «Перезвоны» – во многом пророчество о России конца XX – начала XXI веков. В.Гаврилин писал: «Я не принадлежу к тем композиторам, которые самовыявляются… скорее всего, я рассматриваю себя как инструмент, обычный инструмент. Я сам, моя душа – рабочий инструмент…»[1] «Перезвоны» – не только борьба души за нравственное совершенствование, но жажда благодатного преображения, жажда, которая никогда не удовлетворяется вполне, но всегда жива в душе русского человека.

Русская духовная традиция не только исследуется, но творчески наследуется в коллективном труде – «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве». Отнюдь не случайно два первых тома стали лауреатами Национальной премии «Лучшие книги и издательства 2017» и «Лучшие книги и издательства 2018 года». Жизнь интеллигента в России – это прежде всего «духовная брань». Подлинную интеллигенцию В.Распутин назвал «духоотеческой интеллигенцией», которая живёт «в беспрестанных трудах во имя смягчения нравов, врачевания больных душ и мрачных сердец… Интеллигент – человек мягкий, справедливый, соучастливый, просветительный, мирный»[2]. Петербургский поэт Андрей Ребров пишет: «Бородино листа. Свеча. И чуть повыше Три сложенных перста – Так крестятся и пишут».

[1] Цит. по: *Райскин И. Г.* Из варяг в греки. «Перезвоны» Валерия Гаврилина и нравственное самосовершенствование // Судьбы русской духовной традиции… Т. 3. С. 319.
[2] Цит. по: *Корольков А.А.* Философия культуры Валентина Распутина // Судьбы русской духовной традиции… Т. 3. С. 248.

Ольга Сокурова (Петербург)

Традиция русского словоцентризма и ее отражение в последней повести Валентина Распутина

В Книге книг, как называют Библию, открывается одна из важнейших тайн: дар слова, которым наделен человек, уподобляет его Творцу и дает ему возможность познавать подобное подобным, восходить от слова к Слову и обретать свет.

Итак, человек — существо словесное и тем выделен из всех остальных земных существ. Между человеком и словом есть некое глубинное родство. В оде «Бог» Г.Р.Державина есть емкое и точное поэтическое определение места человека во Вселенной.

Я связь миров, повсюду сущих, Я крайня степень вещества,
Я средоточие живущих, Черта начальна Божества…

Подобно человеку, слова осуществляют главную функцию связи, в них сосредоточена суть вещей. И даже в большей степени, чем человек, слова являют собой «крайню степень вещества». И.В.Киреевский образно называл слово «прозрачным телом духа», а П.А.Флоренский считал его «святым телом вещи», поскольку в нем преодолевается тяжесть земной материи. В словах-символах, налаживающих мосты от земного к небесному, достигается «черта начальна Божества». Человек одухотворяется, просветляется в своей словесной деятельности — разумеется, если она связана не с лукавством, злом и грязью, а восходит к истине бытия, которую нужно сначала услышать в глубине мира и своей души.

Славянское «слово» находится в родственно-смысловой связи с глаголами «слыть», «слышать». Прежде чем сказать, надо вслушаться. Хайдеггер предупреждал, что от человека при поиске слова требуются не своеволие и активизм, а послушание: мысль должна не вести себя захватнически, а, напротив, позволить бытию захватить себя, чтобы сказать истину бытия.

Поэтому слову, как это ни парадоксально, необходима тишина. Настоящее слово исходит из тишины и ее не нарушает. Соотнесенность тишины и слова с особой силой проявилась в традиции византийского исихазма, связанной с великими именами Григория Паламы, Симеона Нового Богослова, Максима Исповедника, Григория Нисского. Названная традиция была глубоко воспринята в русской аскетике. Знаменательно, что современные художники стремятся передать сосредоточенную, насыщенную смыслом тишину в своем творчестве (в качестве наиболее выразительного примера можно привести произведения позднего Г.Свиридова), а современные философы включают зону молчания в языковое пространство.

Сопряжение слова и тишины позволяет сохранить полноту смысла, глубину «просветляюще-утаивающего» явления самого бытия. Мысль, пишет Хайдеггер, «просто относит к бытию то, что является ее существом. Отношение это состоит в том, что мысль дает бытию слово. Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты — хранители этого жилища»[1].

Философ с тревогой поднимал тему «опустошения языка», его разложения и упадка — тему последних «убывающих» времен. Его волновало то обстоятельство, что в мире все меньше поэтов и философов — хранителей истины бытия. Современные наука и техника имеют характер захвата, который приводит к опредмечиванию мира, т. е. превращению вещей из «событий бытия» в предметы, объекты — в то, что «предброшено», находится извне и подлежит не созерцанию, а присвоению. Еще один крупный западный философ Х.-Г.Гадамер, ученик Хайдеггера, напоминал, что privatio — это «похищение», «отнятие».

Расчленяющий рассудок посягает на присвоение мира, он оперирует мертвыми словами. Рассудок — лишь часть сознания. Ему недоступна полнота истины. Однако, начиная с Нового времени, часть стремится захватить, подчинить себе целое, подменить его собою.

«Вообще говоря, захват — это узурпация частью целого, — пишет С.А.Королев. — В Новое время распалась триада Истины, Добра и Красоты. Истина стала наукой, Добро — отвлеченной моралью, Красота — только эстетикой… Все как в “Золушке” после двенадцати часов ночи: карета — тыквой, кучер — крысой, мир — форму-

[1] *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Наука, 1993. С. 219.

лой…»[1] Драгоценным качеством живого слова является как раз то, что оно на всех уровнях своего существования несет в себе напоминание и свидетельство о цельности бытия. В нем содержится призыв к восстановлению этой цельности.

Через родное слово человек приобщается к необозримым духовным богатствам единой «сверхличности» своего народа с его многовековым опытом, его характером и судьбой. Основоположник философии языка, выдающийся немецкий филолог, философ и дипломат Вильгельм фон Гумбольдт[2] считал, что можно и должно представлять народ одной человеческой индивидуальностью, которая идет через пространство мировой истории своим особенным, указанным ей путем. «Да, язык, который дарит нам народ, — писал К.Д.Ушинский, — один уже может показать нам, как бесконечно ниже стоит всякая личность — как бы она образованна и развита она ни была, как бы ни была богато одарена от природы — перед великим народным организмом»[3]. И, развивая далее свою мысль, известный педагог делает следующее наблюдение: «…Язык народа есть цельное, органическое его создание, вырастающее из одного, таинственного, где-то в глубине народного сознания запрятанного зерна»[4]. Вот это «зерно», из которого произрастает каждый национальный язык, как представляется, имеет уже не земное, а Божественное происхождение.

Глубоко символична евангельская притча о Сеятеле. Слово божественного учения предстает в образе зерна, а человеческое сердце — в образе земли, почвы. Только добрая почва приносит плод.

Попробуем проследить, каким было действие слова в нашей отечественной культуре, давшей ему добрую почву, и каковы плоды этого зерна, некогда проросшего в ней и превратившегося в могучее древо. Наши древние предки принадлежали к славянским или, точнее, *«**слов**еньским»* племенам. Такой этноним не был случайным. Уже в дохристианские времена славяне осознавали себя носителями и хранителями небесного ***слова***, разумно управляющего жизнью человека и вселенной. Небо представлялось им гигантской рекой, вода которой оживляет землю. Небесное слово управляет течением реки

---

[1] *Королев С.А.* «Стыдливость формы» как черта православной культуры // Христианство и русская литература: Сб. 2-й. СПб, 1996. С. 355.

[2] См.: *Гумбольдт В. фон.* О сравнительном изучении языков в разные эпохи их развития. СПб, 1855.

[3] *Ушинский К.Д.* Родное слово // Хрестоматия по истории школы и педагогики в России. М., 1986. С. 233.

[4] *Ушинский К.Д.* Родное слово. С. 234.

жизни, несет в себе нравственные законы бытия. «Слово» и «слава» имеют один корень. Слава — это слово сакрального уровня, обращенное к высшим ценностям бытия. Слава — это слово в свете. Именно с таким словом, судя по всему, связали свое имя, предназначение и судьбу древние славяне.

Быть может, именно поэтому христианство так органично и глубоко было воспринято ими: поклонение Божественному Слову-Логосу, воплотившемуся в мире, нашло в мировоззрении славян уже подготовленную почву. Издревле в православных храмах во время литургии на середину торжественно выносилась Библия — Книга книг, содержащая Слово Божие. Тем самым подчеркивалось центральное значение Слова в жизни Церкви. Слово отражалось и раскрывалось в иконах, фресках, церковном пении — целом ансамбле искусств.

Составители Паннонского, наиболее полного, жития святого равноапостольного Мефодия и Похвального слова просветителям славян сообщают, что св. Мефодий, ходатайствуя перед римским папой о необходимости вести богослужение в славянских землях на родном для их жителей языке, писал о «чрезмерной привязанности славян ко всему народному, особенно к языку и славословию на нем Бога». Этой привязанностью, утверждал он, племя славянское «всегда и всюду отличалось и отличается»[1].

Проф. Г.М.Прохоров выделил подвиг каждого из братьев: Константин-Кирилл создал для славянского слова соответствующую ему графику («кириллицу»), ему удалось, в конце концов, отстоять перед папой в Риме право славян «видеть Слово воплощенным в славянской плоти». Мефодий же поставил «воплощенное в славянскую письменность Слово, как некоего Господина, в центр церковного ансамбля искусств – музыки, живописи, архитектуры…»[2].

Так в нашей культуре зародилась традиция словоцентризма (этот термин недавно введен в научный обиход Г.М.Прохоровым в связи с древнерусским храмовым ансамблем и автором настоящей статьи — в связи со спецификой русской культуры в целом).

В центре имея Слово, русская культура была ориентирована на вечность, на решение труднейшей задачи спасения души для вечности через Слово. Иными словами, в основе своей наша культура яв-

---

[1] *Бодянский О.* О происхождении славянских письмен. М., 1855. С. 23.

[2] *Прохоров Г.* Крестообразность времени, или Пушкинский Дом и около. СПб., 2002. С. 17–18.

лялась сотериологической (нацеленной на спасение), в отличие от культуры Запада, которая, начиная с эпохи Возрождения, была эвдемонической по основной своей направленности (то есть ориентированной на земное счастье, земные ценности, на гедонизм).

Слово несло в себе энергию жизни и побуждало к духовному действию.

Проф. Прохоров отмечает, что «новосозданный Словоцентрический ансамбль видов творчества, в том числе творчества жизни, мог существовать лишь постольку, поскольку будил волю к жизни, к жизни вообще, *призывал жить вечно (*выделено мною. — *О.С.)*. Потому-то в годы и века испытаний православных славянских народов этот призыв спасал и будет спасать до конца времен их душу, побуждая быть самими собой, иметь мировой… "крест времен" в себе, не становясь ни немцами, ни греками, ни татарами, ни турками, ни американцами, ни кем бы то ни было еще»[1].

Нельзя не отметить, что в наши дни ведутся очень серьезные атаки на эту «таинственную славянскую душу», делаются упорные, грубые или, наоборот, тонкие, изощренные попытки подменить ее, переориентировать на иные цели и противоположную систему ценностей. Наш язык, в его весьма неблагополучном нынешнем состоянии, отражает эти процессы. Теряя язык, мы утрачиваем самостоятельность. Искажая его, мы смещаем картину мира, перестаем видеть ее глазами своего народа. И, тем не менее, традиция русского словоцентризма сохранилась до наших дней. Приведем один из выразительных примеров ее существования в кризисных условиях современного мира. Итоговая повесть В.Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана»[2], опубликованная в начале XXI века, возродила надежду на то, что родное слово не иссякло и литература, продолжающая традиции русской классики, начала приходить в себя словно бы после глубокого обморока. Более того, она оказалась способной осваивать современность на необходимой глубине нравственно-философских обобщений и на новом художественном уровне.

Россия проходила много самых разных и нередко очень серьезных испытаний. Но в истории еще не было таких, какие выпали на ее

---

[1] *Прохоров Г.М.* «Некогда не народ, а ныне народ Божий…» Древняя Русь как историко-культурный феномен. СПб.: изд-во Олега Абышко, 2010. С. 80.

[2] *Распутин В*. Дочь Ивана, мать Ивана. Повесть // Наш современник. М., 2003. № 11. С. 33 Далее номера страниц в этом издании будут указаны в круглых скобках внутри текста.

долю в последние десятилетия, на стыке веков и в начале нового тысячелетия. Для небывалого опыта были нужны совершенно новые слова-образы, слова-символы. Распутин сумел их найти. Здесь помог присущий именно этому писателю неподкупно правдивый, прямой и мужественный взгляд на жизнь, редкий по своей мощи и самобытности художественный дар, накопленный годами опыт.

В наиболее значительных произведениях писателя («Уроки французского», «Прощальный срок», «Живи и помни», «Прощание с Матерой») ставятся и нестандартно решаются жизненные проблемы повышенного уровня сложности, ведется глубинная, тщательная их проработка мыслью, сердцем, совестью. В центре их, что характерно, — образ русской женщины с ее трагической судьбой, ее правдивым сердцем, ее способностью к самопожертвованию. В этом образе сосредоточена душа России, ее боль.

Вот и в новой повести показан цельный и сильный женский характер. Героиню зовут Тамара Ивановна. Она — душа дома, его «матица», прочная опора небольшой дружной семьи. Ее отец и сын носят одно имя — Иван, наиболее распространенное, любимое на Руси (отсюда название повести).

Героиня, одновременно дочь и мать, — связующее звено между поколениями русских Иванов. Через нее передается детям накопленный предками опыт. Отец, Иван Савельевич — лесник. Это мудрый, спокойный, немногословный человек. Бывший фронтовик. На все руки мастер. Тамару Ивановну вскормили и воспитали отец и тайга. Сын Иван — крепкий, ладный парень. К началу повести он заканчивает школу. Отличается необычным для наших дней — по-настоящему самостоятельным характером. Все то, на что с готовностью бросались другие, его настораживало. Дискотеки не увлекли. Скабрезные фильмы, которые «коллективно» смотрели одноклассники, вызвали брезгливое отвращение, он отказался на них ходить. Все вокруг усердно учили английский — Иван занимался в группе французского языка. Но уж совсем не согласующимся с духом времени было то, что он всерьез заинтересовался родным языком.

Когда ему исполнилось пятнадцать лет, у него появилось неожиданное увлечение: он стал вглядываться, вслушиваться в слова. Это были самые привычные, обыкновенные слова, которые он до того произносил механически, «безголово», а теперь стал «обкатывать» на языке и в мысли. И слова стали открываться в своей нутряной, потаенной жизни.

Птицы воробей и ворона обнаружили свою вороватость. Пропасть и бездна выявили свое родство: они без дна, в них можно пропасть. В словах открылись и исторические смысловые сдвиги: «злыдни» когда-то означали злые дни, а теперь — злых людей. Первые огурцы, как выяснилось, назывались «начатки», и от этого они казались еще вкуснее. А слово «спасибо» наполнилось самым важным в жизни пожеланием: «Спаси Бог».

Ивана, как видим, заинтересовала внутренняя форма слова, его глубинный и цельный образ-смысл, его жизнь в движении времени. Почему писатель останавливает наше внимание на этом отроческом увлечении? Ему важно разглядеть и показать, как происходит прививка юной души к могучему стволу родного языка, и как через этот ствол она укореняется в бытии, приобщается к миросозерцанию своего народа.

Гумбольдт писал, что «язык в своей органической ткани есть явление национального духа»[1]. Он считал, что различие языков состоит не в звуках и знаках, но в различии воззрения разных народов на мир. К.Д.Ушинский придерживался того же мнения: «В языке каждого народа выражается особый характер, почему язык является лучшей характеристикой народа»[2].

Весьма показательно, что юный человек в повести Распутина, находясь на пороге выхода в большой мир, во взрослую жизнь, в поисках своего в них места, своей позиции начинает работать со словами родного языка: он нащупывает почву национальной ментальности, на которую можно опереться, встать «ногою твердой», а значит, укрепить само-стояние личности.

Крупнейший русский философ XX века И.А.Ильин в одной из своих речей пророчески говорил о путеводной идее, осуществление которой даст силы возродиться и окрепнуть России после пережитой ею катастрофы. «Это есть идея воспитания в русском народе национального духовного характера»[3]. Именно недостаток такого характера, считал Ильин, его ослабление еще в XIX в., а зачастую и утрата привели к трагическим последствиям. Философ предупреждал: «Народ, не умеющий… укрепить свой духовный характер и насадить

---

[1] *Гумбольдт В.* О различии организмов человеческого языка и влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода. СПб., 1859. С. 4.

[2] *Ушинский К.Д.* Родное слово // Хрестоматия по истории школы и педагогики в России. М.: Просвещение, 1986. С. 236.

[3] *Ильин И.А.* Творческая идея нашего будущего. Новосибирск: Русский архив, 1991. С. 6.

его в новых поколениях, — не сможет удержаться на исторической арене: его смоет волна других народов»[1]. Духовный характер, считал он, сумеет противостоять «мировой смуте и заразе», «расползающейся центробежной хляби человеческой», «лени, пассивности и саморазнузданию».

Ильин призывал «любить и укреплять не просто национальный характер, а именно духовность национального характера, сияющую всем людям и народам, поскольку дух имеет сверхнациональную, общечеловеческую сущность и свидетельствует о сродстве всех людей, призывает их к братству перед лицом Божиим»[2].

В деле воспитания самостоятельного и верного характера философ на первое место ставил приобщение к родному слову: «Язык вмещает в себя таинственным и сосредоточенным образом всю душу, все прошлое, весь духовный склад и все творческие замыслы народа». Он способствует «пробуждению самосознания и личностной памяти»[3].

Именно таким путем — к пробуждению самосознания через родное слово — шел Иван в повести В. Распутина.

Он делился с матерью своими языковыми открытиями. Она непосредственно, по-детски удивлялась, радовалась, порой спорила — подключалась к этой творческой работе сыновней души.

У Тамары Ивановны была еще и дочь, шестнадцатилетняя Светка — в отличие от брата, пугливая, слабенькая, мягкая, как воск. Школу она оставила, выбрала модную профессию продавца, кончила курсы. На постоянную работу ее по малолетству не брали, и она с подругами стала ходить на местный рынок в поисках временных заработков.

Рынок, всеобщее торжище, становится в повести реальным и в то же время символическим пространством, где происходит трагедия семьи и трагедия России, подмятой, подорванной так называемыми рыночными отношениями, торжествующими над всеми другими человеческими связями. Размышляя потом о случившемся, Тамара Ивановна повторяет ключевое слово «торгашество»: «Это все торгашество, все оно, подлое. Все профессии, специальности — вон, ничего

---

[1] *Ильин И.А.* Творческая идея нашего будущего. С. 11.

[2] *Ильин И.А.* О сущности правосознания // Ильин И.А. Соч. в 2 тт. Т. 1. М.: Медиум, 1993. С. 163.

[3] *Ильин И.А.* О национальном воспитании. М., 1997. С. 5.

не надо, кругом одно торгашество!..» «Вся жизнь перешла в шумный и липкий базар», «всесветную барахолку» (33)…

Стихия рынка не щадит простую честную семью Тамары Ивановны: именно на рынке высматривает Светку какой-то приезжий молодой торгаш, заманивает ее посулом рабочего места у «двоюродного брата», а затем избивает, насилует и смертельно запугивает. Но это выяснится впоследствии, а начинается повесть со сцены тревожного ожидания матери, неотрывно, в течение многих часов смотрящей в темное окно. Три часа ночи. Дочери, которая возвращалась домой не позднее девяти, все еще нет… Неспешно, внимательно, шаг за шагом, начинает проходить автор вместе с читателем долгий крестный путь материнской муки, которую, кажется, не выразить никакими словами. Но Распутин делает невозможное: он с болью, неотрывно смотрит в самое горнило материнского сердца и находит образы, приближающие, приобщающие читателя к тому, что происходит в нем.

Сердце матери постепенно превращается в раскаленный камень. Печаль лишь печет, а этот камень невыносимо жжет, выжигает все внутри: «Она физически ощущала этот нагрев от пыточного огня. Верилось, что можно еще отодвинуться от него, для этого надо лишь сделать усилие над собой, но не было никакого желания искать себе облегчение <…> Вдруг какая-то торопливая и вороватая истома, невесть откуда взявшаяся, пробежала сверху вниз от груди на живот и, настегивая себя, напетливая холодными лапками, закружилась там, пока не нашла ход и не скользнула в него, пронзая жутью» (15).

Распутин умеет добыть наиболее точные, сильные, исполненные сердечного сострадания слова, которые передают состояние матери, предчувствующей страшную беду. Предчувствия оправдались. После мучительных поисков дочь нашлась. Насмерть запуганную, избитую, с чужим опрокинутым лицом, ее увидел на рынке друг семьи Демин, заставил показать негодяя и затеял с ним шумную драку, чтобы добиться привода в милицию.

Начинается следующий адский круг материнских страданий.

В кабинете следователя Тамара Ивановна узнает ужасные подробности происшедшего, которые дочь рассказывает каким-то «выжженным» голосом.

Распутин показывает мистическую глубину трагедии. Мать воспитывала детей в нравственной чистоте. Она свято помнила напутствие отца, когда тот провожал ее из заповедной тишины лес-

ничества в большой город: «До мужа, дочь, блюди себя, как зеницу ока». Она выполнила этот отцовский завет и передала его детям. Ей одной приходилось сражаться за детей со всем современным миром, его бесстыдством, его бесчисленными скверными приманками. Мать сражается за чистоту, целомудрие своих детей.

Между тем, во враждебном ей мире уже мало кто помнит о том, что в нашем языке слово «*тело*» является родственным слову «*цело*». Тело человеческое должно быть цело, оно по сути своей призвано к *цело*-мудрию; восстановление его нормального, здорового состояния не случайно названо «ис-цел-ением». Предки наши говорили:«Храм не в бревнах, а в ребрах» — тело человеческое почиталось храмом, который страшно осквернить. Дороже жизни ценилась девичья честь, честь женщины, связанные с хранением чистоты.

Слово «*честь*» нынче совсем не в чести. Но это был очень значимый языковой символ в православной культуре Древней Руси. В одной из главных христианских молитв («Достойно есть») Богородицу величают «*Чест*нейшая Херувим». У святых, как правило, были благо*чест*ивые родители. Истинная вера вообще предполагала благо*чест*ие. В русском языке сложились устойчивые словосочетания: «честной мир», «честные отцы», «честное слово» (например, честное купеческое слово было настолько нерушимым, что не требовалось больше никаких бумаг, скрепленных подписями и печатями). Зато порицалось как грех честолюбие, родственное тщеславию.

Одно дело — искать чести, почитания со стороны других для себя, совсем иное — отдавать честь, почитать святых подвижников, родителей, всякого близкого и просто встречного человека. Подобает, считали наши предки, пуще жизни хранить и свою честь не ради людских почестей, а из чувства ответственности за достоинство своей души как образа и подобия Божия. В этом отношении понятие чести сближалось с понятием чистоты.

В повести Распутина восстанавливается совсем исчезнувшая, казалось бы, нравственная традиция отношения к чистоте как святыне. Шестнадцатилетняя девочка обесчещена, и это непоправимо: перед нами совсем другой человек — с утраченным лицом, с искалеченной, растоптанной душой. Характерно, что после случившегося она почти перестала говорить и «смотрела вокруг себя с пристальностью глухонемой» (64). Насилие над девочкой воспринимается как символ насилия над русской землей и русской душой — ослабевшей, униженной, растерянной, потерявшей дар речи.

Происшедшее с дочерью Тамара Ивановна переживает как катастрофу. Но в казенной бездушной системе судебного крючкотворства ее дочь — не живой страдающий человек, не жертва, а *«объект дознания»*, «*потерпевшая*», сама Тамара Ивановна — «*свидетельница со стороны потерпевшей*», а насильника строго-настрого запрещают называть этим именем — он только «*подозреваемый*». Распутин берется за трудную, болезненную для наших дней тему столкновения буквы закона и благодати духа. И в том, как она раскрыта, просматривается явная генетическая связь его повести с творением древнерусского книжника: как известно, наша отечественная литература начиналась со «Слова о Законе и благодати» Илариона Киевского, который, кроме того, вместе с Ярославом Мудрым создал юридический свод «Правды Русской». В обоих выдающихся памятниках Древней Руси Благодать иерархически возвышается над Законом, живой дух справедливости и правды — над мертвой буквой законничества. В.Распутин внимательно вглядывается в современное состояние судебной системы и видит главную ее проблему в том, что в ней заложены условия для вопиющего расхождения с той высшей Правдой, которая запечатлена в сердце русского человека. Автоматизм, бездушие системы писатель выявляет, прежде всего, через язык, через хитросплетение пугающе малопонятных для простых людей специальных терминов, казенных, равнодушных, совершенно безблагодатных слов. Именно на таком языке говорит с «потерпевшей», ни разу не назвав ее по имени, а также с ее матерью — «свидетельницей» следователь по фамилии Цоколь (в самом звучании его фамилии есть что-то холодное и жесткое).

И вновь сегодня, как и в былые времена, подтверждается: в этом «беспристрастном» царстве закона на русской почве оказывается возможным любой произвол. Наш народ накопил немало горьких наблюдений по этому поводу: «То-то закон, что судья знаком»; «рука руку моет, вор вора кроет»; «ин суд человеческий, а ин суд Божий».

В повести Распутина прокуратура совсем не случайно расположена рядом с рынком, и в непосредственной близости от ее серых стен находится рыночная помойка. Вездесущий рынок успешно проник в вотчину ослепшей Фемиды: в кабинет следователя один за другим просачиваются соплеменники «подозреваемого». Тамара Ивановна становится невольной свидетельницей их таинственных переговоров за полузакрытой дверью. Потом следователь, не глядя на родителей, прошествовал к прокурору, а после его доклада прокурор

терпеливо объясняет ошеломленным отцу и матери, что их дочь, похоже, сама виновата в том, что с нею случилось. И тогда Тамара Ивановна не выдерживает: «Правосудие! — повторяет она слово, которым особенно часто козыряла женщина-прокурор. — Вот и дайте нам правосудие!.. Среди бела дня убивают — ничего, ни преступления, ни правосудия! Круглые сутки грабят — ничего! Воруют, насилуют, расправляются как со скотом… хуже скота! Нигде ничего!.. Правосудие!» (38). Слово «*правосудие*» не случайно повторяется трижды.

Сердце матери взыскует именно *правого — прямого* — суда, а встречает сплошную кривду. Далеко мы ушли от «Правды Русской»… Трагедию, разыгравшуюся в повести Распутина и отразившую несправедливые и, как это ни парадоксально, незаконные стороны судебной системы во время написания повести, можно было бы определить как «Преступление без наказания».

Вот скупая хроника событий следующего дня: узнав, что преступника на следующий день отпустят, Тамара Ивановна с утра уже дежурила у входа в прокуратуру. Она примостилась у рыночной помойки: ее вполне могли принять за «бомжа» — явление по «перестроечным» временам столь обыкновенное, что оно не привлекло к себе никакого внимания.

В середине дня на солнцепеке ее сморил сон. Сон оказался вещим. Родные места. Две сосны, за которыми — обрыв, неизвестность. Настойчивый, тревожный, предупреждающий голос отца: «Томка, воротись! Томка-а-а!» Раскат грома. Но она идет вперед, в неизвестность, к соснам над обрывом. Гром небесный прогремел и на самом деле. Наверное, он и разбудил ее. Она встает, беспрепятственно заходит в серое здание, поднимается на второй этаж, видит того, кто надругался над дочерью, достает сумку, в которой спрятан приготовленный с ночи обрез, и со спокойной точностью таежного стрелка укладывает насильника наповал. Ее судили, дали шесть лет. Она отсидела полный срок, сознавая свою трагическую вину.

Дома остались растерянный и растерзанный чувством вины перед женой и дочерью муж Тамары Ивановны и сын Иван. На его внутренний путь после трагедии хотелось бы обратить особое внимание. Поначалу Иван внутренне потерялся. Вокруг был враждебный мир. Чужими были завсегдатаи дискотеки, расположенной в бывшем кинотеатре «Пионер» — распущенные, расшатанные, с туманными глазами. Чужими были и так называемые скинхеды. Ивану не по душе была их показная бравада и презрительная жестокость. Он сторо-

нился и тех, и других. В школу ходить не хотелось: ее терзали бесконечные разрушительные новации, и она «стала как старая кляча, неспособная тянуть телегу со всеми, кто в нее понавскакивал» (85). Причем родная история, литература превратились в бросовые, третьестепенные предметы, доказавшие свою несостоятельность в подготовке человека глобального общества.

Однажды, когда мать еще была рядом, он с горечью сказал ей: «Мы слова-то свои отдали кому попало. Теперь слушаем чужие» (43). Это замечание Ивана следовало бы развернуть и прокомментировать. Поскольку родное слово является условием самостояния личности и народа, в современном глобальном мире с ним ведется борьба. Россия и носители русского языка, как представляется, находятся в эпицентре этой борьбы. За пределами нашей страны русский язык изгоняется из школ, все более агрессивно запрещается его использование в публичном пространстве, а внутри нашей страны зачастую приходится наблюдать, как иностранные слова вытесняют коренные, ключевые русские. *Консенсус, детант, плюрализм, менеджер, шоппинг, саммит* и сотни других, в искаженном произношении и обессмысленном значении — создают, как считают наши самые авторитетные ученые, «интеллектуальную интервенцию в сферы национальной речемысли».

Для подобных явлений в повести Распутина найдено выразительное диалектное выражение: «*нас обчужили*». Симпатичный Демин, друг семьи, рассуждает с присущей ему оригинальностью мыслей и их словесного оформления: «Нас.. ну, как бы обчужили, втерли в нашу шкуру всякие там вещества, чтобы она на чужое отзывалась с полным нашим удовольствием, а на свое не отзывалась, к своему, значит, была нечувствительна» (59). В том же направлении движется и мысль Ивана, который по-прежнему не желает идти в ногу со всеми: «…Что такое точка зрения всех? Это всего лишь точка зрения, а не истина. Точку зрения внушить можно… Большинство внушению поддается легче… с гонором, с апломбом, но безвольно, как стадо, под облучение, под гипноз, под рабство». Иван считает, что раньше было рабство физическое, а теперь духовное: «у тебя отнимают способность думать так, как было бы полезно для тебя… и не только для тебя» (42).

Ему хочется не только рассуждать, но и действовать, а как, он не знает. Однажды на рынке (все на том же самом враждебном рыночном пространстве) он ввязался в драку на стороне казаков, вступив-

ших в неравный бой с наркоторговцами. Казаки и Иван действовали по правде, но не по закону. В результате было заведено дело о нападении казаков на кавказцев: «Правосудие вовсю шустрило, чтобы угодить газетам» (81).

Опасаясь преследования, Иван уезжает на Байкал, на дачу, захватив с собой словарь пословиц и словарь церковнославянского языка. Здесь, вдали от суеты, в необходимой тишине, он упивался дивной музыкой древних слов: *лепота, вельми, златозарный, светосиянный*… Он не постигал их заново, а словно бы узнавал: «Все эти слова, все понятия эти в Иване были, их надо было только разбудить…» (82). Без этих слов он был словно немым и глухим, «недорожденным», живущим в полутьме. Это «пробуждение» древних священных пластов языка в душе юноши — очень глубокое наблюдение писателя, и оно подтверждается в философии слова. В.Ф.Гумбольдт писал: «Как бы ни показалось это странным, языку нельзя в собственном смысле слова учить, можно только пробуждать его в душе»[1]. В другом месте ученый пишет: «Я вполне убежден, что на язык нужно смотреть как на нечто непосредственно вложенное в человека… Языка не изобрести бы никогда, если бы первообраз его не был присущ человеческому уму»[2]. В повести Распутина юноша Иван словно бы заново проходит путь праотцев, он постепенно и по-настоящему становится человеком — существом *словесным* по своему видовому отличительному признаку.

Очень важна та обстановка, в которой оказался Иван: в одиночестве, в тишине, на берегу древнего бездонно-глубокого Байкала, «ока Земли». Зов Вечности, зов Бытия можно расслышать именно в таком месте, таком сосредоточенном состоянии духа. «*Слово*» находится в родстве с глаголами *слышать, слыть,* именем существительным *слух.* Прежде чем сказать истинное слово, его надо услышать в глубине мира и в глубине своей души.

Мир раскрывается как текст. Вселенная предстает как великая книга Премудрости. Об этом писал в свое время наш М.В.Ломоносов. И великий немецкий философ XX века М.Хайдеггер говорил об изначальной принадлежности слова истине бытия. «Бытие просит слова», оно всегда говорит за себя. «Давая о себе знать, оно, в свою очередь, позволяет экзистирующей мысли сказаться». Мысль «допускает бы-

[1] *Гумбольдт В.* О сравнительном изучении языков в разные эпохи их развития. СПб., 1855. С. 33.
[2] *Гумбольдт В.* О сравнительном изучении языков в разные эпохи их развития. С. 15.

тию захватить себя, чтобы с-казать истину бытия», которое заранее «пред-послало себя мысли»[1]. Философ писал, что, создавая слово, человек призван находиться в «просвете бытия». Бытие «высветляется» в слове. Здесь мы выходим к неисследимым глубинам языка, к сопричастности *слова* и *света*.

Когда Иван, замирая от восторга, выпевал, заглядывая в словарь, таинственные слова: «Душу мою *озари сияньми невечерними*» — душа действительно светлела, пробуждалась, преображалась. И в ней вызревал очень важный внутренний монолог: «Нет, это нельзя отставлять на задний план, в этом, пожалуй, и коренится прочность русского человека. Без этого, как дважды два, он способен заблудиться и потерять себя… И сдаться на милость исчужа заведенной жизни. Но когда звучит в тебе русское слово, издалека-далека доносящее родство всех, кто творил его и им говорил; когда великим драгоценным закромом, никогда не убывающим,… содержится оно в тебе в необходимой полноте, всему-всему на свете зная подлинную цену; когда плачет оно, это слово…, когда торжественной медью гремит во дни побед и стольных праздников; когда безошибочно знает оно, в какие минуты говорить страстно и в какие нежно… и как напитать душу ребенка добром, и как утешить старость в усталости и печали — когда есть в тебе это всемогущее родное слово… — вот тогда ошибиться нельзя… Есть оно — и все остальное есть…» (82–83).

Поняв это, Иван решил возвратиться домой и стал искать не просто дело, а деятельность. Слово явилось побуждением к делу, к служению правде. Не случайно в Древней Руси оно чаще всего звучало как *«глагол»* — тем самым подчеркивалась его предикативность, его действенная суть, его животворная энергия.

В связи со всем сказанным уместно вспомнить и повторить клятву Анны Ахматовой, произнесенную во время войны.

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова —
И мы сохраним тебя, русская речь,

[1] *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 192.

Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем Навеки.

Почему слово ценнее жизни? Потому что в нем хранится ее смысл. Почему слово дороже крова? Потому что «язык — это дом бытия» (М.Хайдеггер), и без него мы теряем отчий дом, становимся безродными скитальцами.

Вернем ли родному слову свободу и чистоту? Спасем ли от унизительного плена? Последняя повесть В.Распутина не позволяет опускать руки, несет в себе сильный импульс к действию.

В финале повести Иван, уже отслужив в армии, нанимается в бригаду плотников и едет строить церковь в тех местах, откуда были родом его дед и его мать.

Возвращается из заключения мать Ивана. В день выхода на свободу мир вокруг нее словно успокоился, застыл, пребывая в одиночестве, тишине и бескрайности. Полная тишина лежала и в душе женщины. Она была уже не «там» и еще не «здесь», а словно бы под знаком вечности, и с удивлением наблюдала чудом сохранившиеся в русской глубинке следы цельной, размеренной, гармонической жизни. День ее возвращения был «целебный, все умиривший, напитавший надеждой».

В то самое время, когда повесть В.Распутина вышла в свет, ушел из жизни выдающий современный философ и политолог А.С.Панарин, чьи книги «Православная цивилизация в глобальном мире» (2002), «Стратегическая нестабильность в XXI веке» (2003) и некоторые другие признаны значительным явлением в области современной русской мысли. Незадолго до своей кончины ученый писал, что можно говорить об «особой энергетийности великой русской литературы… Знание, принимаемое нашей культурой, имеет сакральный смысл — оно связано с православной энергетикой спасения… Вся классическая русская литература синэргетийна — она обращается к человеку не от имени одного только “человеческого, слишком человеческого”, а от имени высшей правды с ее небесным максимализмом»[1]. Валентин Распутин явился достойным наследником этой традиции.

[1] *Панарин А.С.* Православная цивилизация в глобальном мире. М., 2002. С. 322.

Татьяна Суминова (Москва)

Альфред Шнитке как генератор Текста художественного мира

В контексте рассмотрения многогранной проблематики диалога искусств и арт-парадигм значимой проблемой для современного гуманитарного знания является исследование специфики личности, деятельности и эстетических представлений одного из выдающихся интеллектуальных музыкантов-философов XX столетия Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1998) как генератора полистилистического информационного Текста художественного мира/арт-мира.

Для постижения сущности и специфики деятельности Мастера важно знать не только результаты его профессиональной активности – тексты произведений, но и раскрыть его индивидуальность, личностные качества, взгляды на те или иные вопросы, историко-культурный контекст, в котором пребывал, творил, и который фиксировал в своих работах.

Как теоретика искусства музыки Шнитке отличала сверхэрудиция, литературные и исследовательские/аналитические способности.

Для этого композитора был важен новый тип мышления, новый уровень культуры, новые механизмы музыкального мира, музыкальной реальности, отражающие со-временный, постоянно трансформирующийся социокультурный контекст.

Альфреда Шнитке как подлинного музыканта-философа на протяжении всей творческой деятельности интересовал спектр многочисленных проблем, например, «музыка – духовность», «художник – мир», «логика – интуиция», «настоящее – прошлое», «высокое – низкое» (12, с. 254), но важной для размышлений была, естественно, тема «композитор и культура».

Для поиска различных ответов на интересующие композитора философские, этические, психологические, эстетические вопросы, а также вопросы о жизни и смерти, он обращался к иррациональному знанию – йоге, оккультизму, каббале, китайским мистическим прозрениям («И цзин»). Однако в качестве спасения для композитора-

католика выступило его приобщение к христианству. Все эти «моменты» он фиксировал в собственных текстах произведений с особой эмоциональной напряженностью, борьбой противоположностей, контрастов.

Философские размышления Шнитке о гармонии в мире, человеке, искусстве, музыке получили отражение в его Первой симфонии (1969–1972), посвященной Геннадию Рождественскому, который и стал ее первым исполнителем 9 февраля 1974 г. в г. Горьком. Это произведение стало для композитора значимым сочинением и как бы мостиком от одного этапа творчества к другому (до 1972 и после), между вчера и завтра, то есть когда он концентрировался не на том, как сказать, а на том, что сказать.

А. Покровский, оперный режиссер, художественный руководитель основанного им Московского Камерного музыкального театра утверждал, что собственно природа Альфреда Шнитке как уникального человека внедряет слушателей в мир красоты, музыки, философии. Композитор был из интеллигентной семьи с особой духовностью, которая нашла отражение в его симфонических, камерных произведениях, наполненных его философией, образным мышлением, видением мира (9). При этом он ничего не объясняет, а лишь погружает реципиента в мир, в котором находится сам.

Музыка Шнитке во все времена была, есть и будет нужна слушателям/публике/аудитории. Еще при жизни композитора его музыка «объединяла советских интеллектуалов» и создавала ощущение причастности «к высокому и благородному искусству» (3). Приходя на премьеру очередного произведения Шнитке, реципиенты «осознавали себя членами одного секретного общества» (3). С публикой через музыку этого композитора всегда общался «искренний, интересно думающий и умеющий сильно чувствовать человек» (8, с. 20).

Шнитке воспринимал творчество в качестве формы мышления, одной из особенностей сознания, которое, как и источники творчества, таинственны, загадочны и мистичны (4). Композитор утверждал в творчестве гармонию разума и чувства (2), что соотносится с «чувством-знанием» Н.К.Рериха.

Стимулами творчества, по мнению Шнитке, является, например, самоактуализация, привлечение внимания любимой женщины, влияние на окружающих и молодежь (4).

В творчестве любого Мастера бывают сложные моменты, когда возникает проблема окончательного воплощения замысла. Для

Шнитке это была опера «История доктора Иоганна Фауста» (1994), задуманная им в 1983 году, но лишь в 1992 году возник эскиз, ставший очередным шагом к «Фаусту» – «Жизнь с идиотом».

В художественном произведении, а тем более в музыкальном, значимой является структура текста, генерируемая идеей/темой/замыслом/моделью композиции, в которой закодирован сонм смыслов. Для композитора, исполнителя и реципиента интересен «внутренний ассоциативный мир произведения» с глубоким и таинственным смыслом.

У каждого реципиента в соответствии со своими «образами мира», начитанностью/наслушанностью и т.д., всегда появляются собственные смыслы конкретного текста произведения и создается новый художественный мир. Неслучайно, Шнитке констатировал, что весь музыкальный мир существует изначально, сам по себе, а человек связан с социокультурным контекстом и смотрит на мир через призму таковой реальности (10).

Альфред Шнитке, как и великий А.С.Пушкин, тщательно и самоотверженно работал над своими текстами, осуществляя ювелирную обработку каждой фразы.

Для творчества Шнитке была важна «лексема» – «обертоновый звукоряд» как символ природы, ее естества, первозданности, вечности, который отражен в коде медленной части Второй симфонии. Здесь в теме-серии в партии скрипки звучит ряд терций, который он слышал на море (14, с. 73).

В ходе работы над партитурой балета «Пер Гюнт» Шнитке констатировал, что ему необходимо пройти и прожить весь период креации текста, поскольку можно лишь приблизительно представлять будущее произведение, но невозможно его заранее создать (5).

Шнитке был прирожденным кинематографическим композитором, в том числе написал музыку к различным художественным, мультипликационным и документальным фильмам (свыше 60) и всегда тщательно выбирал режиссеров (7, с. 187). Даже в его симфониях чувствуется театральность.

Музыкальный мир/художественная реальность/художественный Текст Шнитке зиждется на стремлении к прекрасному и при этом на одновременной трансформации такового в пошлость (1, с. 241).

Творческим кредо Шнитке, которое сформировалось под влиянием детально изученных и тщательно проанализированных им партитур Пьера Булеза, Карлхейнца Штокхаузена, Анри Пуссера, Луи-

джи Ноно, представителей радикальных музыкальных течений XX столетия – авангарда, звучит следующим образом: «Ни одного стандартного решения». Именно эта фраза позволила композитору выражать волнующие его образы, темы, которые, естественно, требовали новых, специфических средств выразительности.

Применяя в своем творчестве полистилистику как синтез различных стилей и игру с таковыми, а также синергию несочетаемых элементов («использовал все, что было выдумано до него» (1, с. 237)), Шнитке не терял индивидуальность и, естественно, виртуозно владел мастерством воспроизведения различных историко-культурных элементов / феноменов / информационных ресурсов музыкальной культуры Средневековья, Барокко и музыкальной классики XVIII–XIX столетий. Вот почему «каждое великое произведение воспринимается слушателями как давно знакомое, т.е. они его ранее «слышали», поскольку оно существовало «всегда» (14).

Напомним, что впервые элементы полистилистики Шнитке отразил в опере «Одиннадцатая заповедь» (либретто М.Чуровой и Г.Ансимова, 1962), повествующей о летчике, сбросившем атомную бомбу. Для того, чтобы коснуться одной из общечеловеческих проблем, в частности моральной проблемы человека – крушителя Мира, композитору был необходим «выход в космос» для поиска музыкальных средств, свежести и новизны способа выражения.

Размышляя о деятельности творца/художника/креатора текста произведения/художественной реальности, в данном случае – Альфреда Шнитке, подчеркнем, что природа таковой космична и информационна, поскольку в результате возникает множество смыслов/значений/информации.

Во все времена многими деятелями художественной культуры ощущался космизм креативной личности, связь на интуитивном уровне с ноосферой как сферой разума, Вселенским разумом.

Сегодня в информационную, диджитальную эпоху можно говорить о появлении новой, в данном случае – художественной, информации/смыслов/кодов в процессе взаимодействия сознания Мастера с внешней средой, контекстом, ноосферой и шире – инфосферой как некоторой информационной емкостью, информационным «банком данных». Представления об этом мировом информационном поле имеют давнюю историю и берут начало в философии объективного идеализма (Платон, Г.В.Лейбниц, Ф.В.Шеллинг, Г.В.Ф.Гегель и др.).

Истинный художник, создавая тексты произведений, осуществляет бессознательное «подключение» к ноосферному, инфосферному Универсуму Артосферы, Космическому Архиву, Медиатеке, «хронике Акаши», и генерирует художественный /информационный мир, собственную Вселенную, наполненную смыслами / кодами / символами.

Все художники, в данном случае – музыканты, в числе которых и Альфред Шнитке – это всегда медиумы между Космическим банком данных со звучащей «музыкой сфер» и реципиентом/слушателем, воспринимающим транслируемую гармонию художественной реальности.

В своих теоретических и творческих работах Шнитке утверждал роль интуиции, способствующей тому, что композитор не столько пишет музыку, сколько, подключаясь к уникальному и чудесному источнику вдохновения, «записывает» ее, «расшифровывая» существующую, созданную свыше партитуру. Задача музыканта – услышать, звучащую вне его, музыку. Создавая текст произведения как целостный мир, художественный мир (15), композитор должен не помешать себе зафиксировать таковой (10, с. 41).

Шнитке всегда стремился к идеальному слышанию, но никогда не мог достичь такового полностью, и всегда воспринимал себя лишь как «орудие», через которое «стало слышным» то, что существует вне его (10, с. 41–42). Реальная музыка – составляющая мира Музыки, и если композитор будет способен, то услышит и почувствует богатейший спектр звуков такового (10).

Альфред Шнитке – это социокультурный феномен с уникальным синтезом культур, идентичностей, менталитетов происхождения, национального самоопределения, и как «немецкий композитор из России» (название видеосюжета о композиторе (1997). – Т.С.) он справедливо отмечал что он «не русский, а полунемец, полуеврей, родина которого – Россия».

Так, между Шнитке и, например, австрийским и американским композитором, дирижером Арнольдом Шёнбергом просматривается преемственность и связь, в частности, сквозь национальные традиции – русскую православную культуру и немецко-австрийскую как единую линию в творчестве мастера, воспринимаемую им после русской в качестве «второй (очень мощной силы)» и называемую своей второй сущностью, предопределенной собственно его природой. Эти две линии биографически переплетались в художественном мире и музы-

кальном мышлении Шнитке. Композитор констатировал, что с немецкой сущностью музыки его связывает представление о том, что музыка им не пишется, а улавливается» (13, с. 75; 5, с. 39).

Используя силу воображения, композитор фиксирует на бумаге воспринятые им звуковые волны и публикует этот текст посредством определенного музыкального инструмента или оркестра.

Интересны в этой связи размышления В.В.Кандинского в автобиографической повести «Текст художника. Ступени» (1918) о том, что каждый текст художника – мироздание, «грохочущее столкновение различных миров», космос как «хаотический рев оркестра», трансформирующийся в симфонию, и представляющий музыку сфер (6, с. 43).

Любой вид искусства как элемент художественной культуры – это синтез различных информационно-семиотических, или, точнее, информационных миров, результатом которого является новый мир – текст художественного произведения.

Композитор как художник/творец художественного мира – это посвященный/подвижник /служитель идеи/медиум/демиург и т.д.

Собственно «художественный мир» в постструктуралистском, деконструктивистском теоретическом контексте представляет собой уникальный философский, культурологический, искусствоведческий, семиотический и информациологический концепт. Таковой, во-первых, имеет прямое отношение к российской традиции трактовки смысла художественного произведения; во-вторых, способствует восприятию всех созданных текстов автора/художника как гипотетический целостный текст, синтезирующий отрывки, части, версии, варианты недовоплощенных/незаконченных сочинений, которые с законченными опубликованными текстами воспринимаются в неразрывном единстве; в-третьих; система «концептов», отражающая творчество автора и/или определенный историко-культурный хронотоп/эпоху/социокультурный контекст.

Системный подход к феномену «художественный мир» позволяет детально раскрыть спектр проблем, связанных с индивидуальной мифологией автора, стилем, характерологией, процессом создания текста произведения с учетом многочисленных подготовительных, в том числе незаконченных, неопубликованных материалов, возникающих в творческой деятельности автора и являющихся сверхзначимыми для постижения собственно Мастера, в данном случае – Альфреда Шнитке, и его информационной Вселенной.

Согласно информациологии, текст произведения как и собственно произведение представляет собой информацию, зафиксированную на любом материальном носителе (традиционном – бумажном, нетрадиционном – грампластинка, CD-ROM и т.д.).

Текст произведения – это особый механизм, некий культурный продукт, объект, появляющийся посредством инновационного процесса переработки идеальной, т.е. духовной информации, и содержащий высоко сконцентрированную информацию.

Текст художественного произведения – это информационный ресурс, отражающий собственно текст автора, контекст социокультурной реальности, влияющий на художника и предполагающий (в процессе рецепции и интерпретаций) обращение к таковому, гипертекст смыслов/кодов/символов. Все это синтезируется в информационном тексте, или в Тексте Художественной/Музыкальной культуры как целостной хаосмической информационной системе.

Морфологически Текст художественного мира композитора Альфреда Шнитке состоит не только из собственно художественных произведений (оперы, балеты, симфонии и т.д.), в том числе подготовительно-информационных материалов, или авантекста, или генетического досье, или контекста, или метатекста (темы, варианты, наброски и т.д.), но и из биографических, искусствоведческих, информационно-вспомогательных материалов.

Все это формирует информационный текст, изучение которого при помощи ряда наук (философия, эстетика, культурология, семиотика, лингвистика, герменевтика, искусствоведение, информациология и т.д.) и подходов (системный, семиотический, информационный, деятельностный и др.) позволяет получить целостное представление о таковом и способствует успешному изучению новых граней творческой лаборатории Мастера.

Текст художественного произведения – это целостный, информационно-емкий, поливариативный художественный мир, замкнутая информационная система, которая в процессе социального бытия, культурной коммуникации трансформируется в произведение, открытую информационную систему с заложенными автором идеями/символами/смыслами.

«Художественный мир» – это уникальная макросистема и социокультурный феномен, имеющий отношение к различным видам искусства, в данном случае – в искусству музыки, позволяющий воспринимать текст произведения, автора, его «образ мира», традиции,

реальность и потребителя/реципиента в качестве элементов коммуникативного пространства, наполненного художественной информацией с многочисленными идеями /знаками / кодами / символами/ смыслами (11).

«Художественный мир», в данном случае – Альфреда Шнитке, логично воспринимать и как некую систему «концептов», характерных для творчества данного автора или конкретного исторического времени/эпохи, способствующую расширению информационного пространства Текста художественной, в том числе музыкальной, культуры.

Личность и «образ мира» как «начинка» Альфреда Шнитке многогранны, философски, мировоззренчески, интеллектуально, полистилистично и информационно насыщенны.

Это способствовало тому, что музыкант стал творцом новых синтетических, синергийных образов, совершенных идеалов, формирующих и наполняющих художественную реальность, музыкальные миры, информационное пространство, отражающих социокультурный мир, обогащающих сознание и очищающих души многочисленных реципиентов – почитателей его таланта.

Альфред Шнитке как подлинный Художник создавал контентно и эмоционально глубокие художественные тексты посредством бессознательного взаимодействия с ноосферой, космической субстанцией, Космической Библиотекой, наполненной звучанием Мировой Гармонии.

Механизм творческой деятельности различных деятелей искусства сложен для объяснения, поскольку непредсказуем и у каждого Мастера собственная лаборатория.

Альфред Шнитке фиксировал звуковые волны посредством нот, формируя художественный музыкальный текст как хаосмический вихрь энергий/смыслов/информации.

Текст произведения – это художественный мир Творца. Спектр результатов творческой деятельности Мастера формирует Текст художественных миров, наполненных смыслами / символами / информацией.

Текст художественного мира Альфреда Шнитке – это информационная система, в которой синтезированы все категории эстетики, а также эмоциональное и рациональное восприятие действительности, историко-культурного контекста.

Художественный мир конкретного деятеля искусств – это система концептов, информационных ресурсов, позволяющая постичь «образ мира» творца, его индивидуальную мифологию, творческую лабораторию, стиль, социокультурный/историко-культурный контекст и т.д., т.е. «погрузиться» в информационный хаосмос, в данном случае – Альфреда Шнитке.

В тексте художественного произведения Альфреда Шнитке как информационном ресурсе, информационной Вселенной композитора, фиксируется текст, социокультурный контекст, в котором пребывает мастер, гипертекст идей/символов/смыслов, что создает информационный мир – Текст Художественной/Музыкальной культуры.

Альфред Гарриевич Шнитке – это социокультурный феномен, уникальная личность, истинный мастер/художник, избранник, частица Мира/Мироздания/Универсума, проводник и фиксатор Идей Космического Банка Данных Артосферы, пронизанного «музыкой сфер», генератор как многочисленных текстов произведений, наполненных кодами / смыслами / энергиями / дискурсами, так и художественной реальности / музыкального мира / информационной Вселенной / гармоничного информационно-семиотического, или информационного полистилистического хаосмического Текста художественного мира, стремящегося к Гармонии.

Литература

1. Беседы с Альфредом Шнитке: (Сборник /Сост., авт. вступ. ст. А.В.Ивашкин). Москва: «Культура», 1994. 303 с.

2. Взгляд из предыдущего десятилетия (М. Нестьева) // Альфреду Шнитке посвящается: сб.науч.тр. Вып. 2. Москва, 2001. С. 25–38.

3. Волков Соломон. Азбука Шнитке (Электронный ресурс). URL:http://mirznanii.com/a/134695/shnitke-zhizn-i-tvorchestvo.

4. Дуэты без аккомпанемента на темы о кризисе ожидания (Н. Самвелян) // Альфреду Шнитке посвящается: сб.науч.тр. Вып. 2. Москва, 2001. С. 49–68.

5. Ивашкин А. Альфред Шнитке. Штрихи к творческому портрету //Музыкальная жизнь. 1988. № 5. С. 19–21.

6. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2003. 238 с.

7. Митта А. О музыке Шнитке для кино // Альфреду Шнитке посвящается: сб.науч.тр. Вып. 2. Москва, 2001. С. 187–189.

8. Михайловская Н. Заметки о творчестве молодых //Сов. музыка. 1960. № 5.

9. Покровский Б. Доверительный разговор // Альфреду Шнитке посвящается: сб.науч.тр. Вып. 2. Москва, 2001. С. 178–186.

10. Реальность, которую ждал всю жизнь… (Ю. Макеева) // Альфреду Шнитке посвящается: сб.науч.тр. Вып. 2. Москва, 2001. С.39–48.

11. Суминова Т.Н. Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания). Москва: Академический Проект, 2006. 383 с.

12. Холопова В.Н., Чигарёва Е.Н. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композитор, 1990. 346 с.

13. Чигарёва Е. Шнитке и Шёнберг // Альфреду Шнитке посвящается: сб.науч.тр. Вып. 2. Москва, 2001. С. 71–81.

14. Шнитке. Жизнь и творчество (Электронный ресурс). URL:http://mirznanii.com/a/134695-2/shnitke-zhizn-i-tvorchestvo-2.

15. Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. Москва: Директ-Медиа, 2014. 101 с. (Электронный ресурс). URL:https://e-libra.ru/read/253983-gody-neizvestnosti-alfreda-shnitke-besedy-s-kompozitorom.html.

Наталья Сычева (Ростов-на-Дону)

Романтические цитаты как интонационный исток стилистики «Маленького романтического квинтета» А.Е.Чернова

<…> для романтиков человеческая
индивидуальность предстала как бесконечная,
неисчерпаемо глубокая вселенная,
во многих отношениях более значительная,
чем весь внешний мир.
(К.В.Зенкин (3,9))

Творчество Алексея Евгеньевича Чернова – композитора-виртуоза начала XXI столетия уходит корнями в романтические традиции[1]. Его деятельность, активно разворачивающаяся в настоящее время, олицетворяет концепцию целостной личности с корреляцией и обогащением всех сторон музыкального таланта. Своими творческими изысканиями Чернов продолжает линию композиторов-виртуозов – Ф.Шопена, Ф.Листа, А.Скрябина, С.Рахманинова, Н.Метнера.

На сегодняшний день композиторское творчество Чернова насчитывает пятнадцать опусов, включающих свыше сорока сочинений. В целом, он отдает предпочтение фортепианным жанрам, в большей степени фантазийным сочинениям, представленными виртуозными развернутыми одночастными и циклическими произведениями («Фантазия в трех мазурках для фортепиано» op.5, посвящен Н.В.Трулль; «Фантазия в семи эскизах для фортепиано» op.6; «Четыре маленькие фантазии, написанные в 2004 году»; «Фантазия-багатель-воспоминание»; Девять этюдов-фантазий op. 11).

[1] Помимо активной исполнительской и композиторской деятельности Алексей Евгеньевич является художественным руководителем Всероссийского музыкального проекта «Взгляд в настоящее», объединяющего в себе два знаковых фестиваля: СТАМ-фестиваль (фестиваль Современной тональной академической музыки; основан в 2007 году) и «Диалоги двух столиц», проходящих в двух столицах нашей страны. Эти фестивали акцентируют связь с эпохой романтизма. Показательны названия концертов: «От Метнера в XXI век», «Рахманинов, Мясковский, Караманов, Сильвестров», «Рахманинов и музыка нашего времени».

Также особый интерес композитор питает к камерно-инструментальным жанрам (Соната для виолончели и фортепиано ор. 13; Соната для тубы и фортепиано ор. 8; «Маленький романтический квинтет E-dur для струнных и фортепиано» ор. 3; Струнный квинтет ор. 10; Фантазия «Дыхание» ор. 15 для флейты и фортепиано). В последние годы Алексей Евгеньевич устремляет свой взор в симфоническую стихию (Симфония «В трех посвящениях»).

В произведениях, созданных Черновым за двадцатилетний период, обнаруживается тенденция к межстилевому диалогу – преимущественно с наследием романтической эпохи[1]. Данный диалог осуществляется посредством включения в свои сочинения цитат из произведений композиторов-романтиков. Своеобразный сплав «своего» и «чужого» в результате образует индивидуальный авторский язык и самобытный авторский стиль.

В **«Маленьком романтическом квинтете» ор. 3** Алексея Чернова различного рода цитаты и аллюзии приобретают особое значение и в контексте произведения несут огромную смысловую нагрузку. На наш взгляд, целесообразно было бы представить список первоисточников из произведений композиторов-романтиков, которые послужили основой для цитирования, а также укажем сведения об их расположении в квинтете[2].

Таблица 1

R: А.Е.Чернов. «Маленький романтический квинтет», ор. 3; главная партия экспозиции; тт. 16-22	**D:** С.В.Рахманинов. Концерт № 2, ор. 18; II часть; гармонический план основной темы;
R: А.Е.Чернов. «Маленький роман-тический квинтет», ор. 3; кода; тт. 190-203	**D:** С.В.Рахманинов. Концерт № 2, ор. 18; II часть; гармонический план коды
R: А.Е.Чернов. «Маленький романтический квинтет», ор. 3;	**D:** А.Шенберг. Струнный Секстет «Просветленная ночь»,

[1] Композитор в своем творчестве обращается к цитированию целого корпуса романтической музыкальной литературы: Р.Вагнер. Опера «Парсифаль», сцена Кундри и Парсифаля из II акта; Ф.Лист. Соната h-moll; Г. Малер. Симфония № 9 D-dur, I часть; Н. Метнер. Соната-воспоминание из цикла «Забытые мотивы», ор. 38; Н.Римский-Корсаков. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже»; А.Скрябин. «Листок из альбома», ор. 45; А.Скрябин. Мазурка № 3 e-moll, ор. 25; Ф.Шопен. Ноктюрн As-dur (Lento), ор. 32 и другие.

[2] В данном списке символы обозначения цитат заимствованы из справочника А.В.Денисова (2, *26*), где **D** – обозначает текст-донор, а **R** – текст-реципиент.

тт.39-40	ор. 4; тт. 231-232
R: А.Е.Чернов. «Маленький романтический квинтет», ор. 3; тт.10-12	**D:** Р.Вагнер. Опера «Тристан и Изольда»; лейтмотив короля Марка из 3 сцены II акта
R: А.Е.Чернов. «Маленький романтический квинтет», ор. 3; тт.129-130, 136-137, 141-142	**D:** Р.Вагнер. Опера «Тристан и Изольда»; кульминация сцены с любовным напитком, 5 сцена I акта с Тристаном и Изольдой
R: А.Е.Чернов. «Маленький романтический квинтет», ор. 3; вступление; тт. 1-3	**D:** Р.Вагнер. Опера «Парсифаль»; сцена Кундри и Парсифаля из II акта (лейтаккорд + лейтмотив совращения Кундри)
R: А.Е.Чернов. «Маленький романтический квинтет», ор. 3; разработка, ц. 8, тт.1-2	**D:** А.Н.Скрябин. Симфония № 3 «Божественная поэма»; фрагмент из разработки I части (ремарка Скрябина «écroulement formidable» – «грозный обвал»)
R: А.Е.Чернов. «Маленький романтический квинтет», ор. 3; побочная партия экспозиции, ц. 4, т. 54	**D:** А.Н.Скрябин. Симфония № 3 «Божественная поэма»; фрагмент темы главной партии из финала, «Божественная игра»
R: А.Е.Чернов. «Маленький романтический квинтет», ор. 3; разработка, т.76 (ремарка Чернова «Quasi tromboni»)	**D:** Г.Малер. Симфония № 10, I часть; т. 73

Все рассматриваемые цитаты в квинтете объединяет *намеренное* заимствование[1] их композитором для достижения особого художественного замысла. Другим объединяющим фактором является интратекстуальная (термин А.В.Денисова) природа цитат (2, с. 25).

В конечном счете, избранные главнейшие музыкальные полотна романтической эпохи в квинтете служат «не просто фрагментом иного текста, но и своего рода предметом обсуждения, при котором авторская позиция и чужая мысль сплетаются, подчас образуя неразде-

[1] Понятие «заимствование» понимается нами, как синоним термину «цитата».

лимое целое» (2, с. 17). Неоппозитивный характер избранных цитат рождает уникальное по замыслу и содержанию музыкальное сочинение.

Все перечисленные цитаты сближает целый ряд разнохарактерных черт:

– избранные композитором фрагменты имеют интратекстуальную природу;

– источником материала цитат служат авторские тексты;

– все цитаты предстают как особые символы, являющиеся своего рода персонифицированными характеристиками личностей-композиторов, авторов произведений-доноров;

– цитаты составляют смыслообразующую основу произведения;

– они наделены специальными функциями в квинтете, отражающими стрежневую идею сочинения;

– семантические особенности обнаруживают согласованный характер с контекстом;

– все цитаты в квинтете тем или иным образом подвержены преобразованиям, но не радикальным[1].

Цитаты, таким образом, подчиняемые собственной творческой воле, словно укрепляют авторское «Я» в контексте произведения, выражают личное мировосприятие композитора, а также его самобытность.

Поскольку смысловая активность цитаты определяется конкретным контекстом произведения, а именно ее местоположением на определенном участке формы, важно учитывать особенности архитектоники сочинения. Квинтет написан в форме рондо-сонаты.

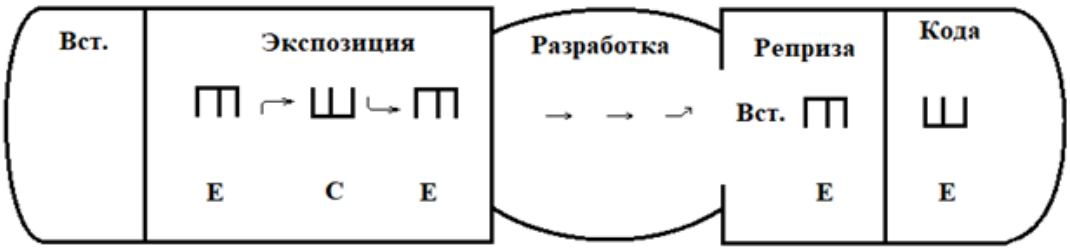


Рисунок 1

[1] Отметим, такой вид адаптации цитаты в авторском тексте является наиболее распространенным в творчестве других композиторов. Однако в творчестве Чернова встречается редкое *точное* цитирование, без видоизменения исходного музыкального текста, например, цитата знаменного роспева в Фантазии ор. 2.

В другой схеме обозначим местоположение вышеуказанных цитат в форме.

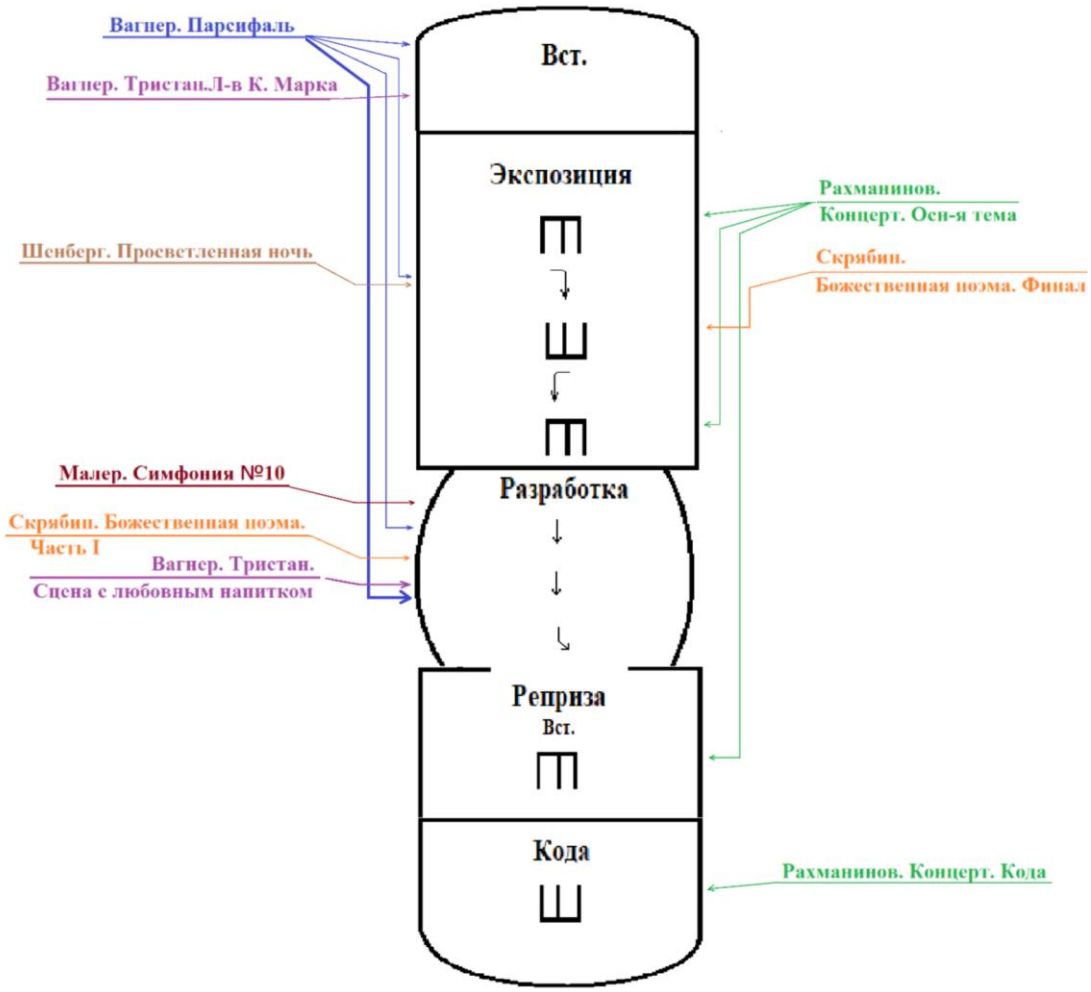


Рисунок 2

Названные выше цитаты имеют *общие* функции, порождаемые контекстом квинтета. Во-первых, для всех рассматриваемых цитат характерен одновременно **репрезентативный** и **обобщающий** характер (2, с. 33), поскольку они являются носителями смысла как другого музыкального текста в целом, так и его отдельного фрагмента[1]. Во-вторых, цитаты в сочинении наделены *специальными* функциями, благодаря которым расставляются композиционные акценты:

1) функцию эпиграфа, а также сквозного символа-образа выполняет цитата фрагмента из оперы Р.Вагнера «Парсифаль»;

2) в роли основных тем квинтета выступают две цитаты – главной партией является цитата фрагмента основной темы II части фортепианного концерта № 2 С.В.Рахманинова, а побочной партией – ал-

[1] Эти функции рассматриваются совместно с аналитическим обзором каждой цитаты.

люзия на основную тему финала Симфонии № 3 «Божественной поэмы» А.Н.Скрябина;

3) резюмирующую, обобщающую функцию имеет цитата фрагмента коды II части фортепианного концерта № 2 С.В.Рахманинова, а также аллюзия на основную тему финала Симфонии № 3 «Божественной поэмы» А.Н.Скрябина;

4) процитированный фрагмент из первой части Симфонии № 3 «Божественной поэмы» Скрябина выполняет драматургическую функцию прерывания, остановки развития музыкальной мысли в разработке.

Отдельно стоит выделить лейтмотив любовного напитка из оперы «Тристан и Изольда» Р.Вагнера, служащий главным импульсом в активном развитии цитаты-эпиграфа в разработке. Наконец, цитата из указанной оперы и цитата фрагмента из секстета «Просветленная ночь» Шенберга являются, своего рода, символами романтического мироощущения композитора.

Другим ракурсом унификации рассматриваемых цитат может служить степень их узнаваемости. В этом контексте шкала выявления заимствованного фрагмента колеблется от легко узнаваемых до трудно уловимых. Полярными примерами могут служить, в первом случае, макроцитата – цитата фрагмента второго концерта Рахманинова, во втором же – микроцитата – заимствование консонирующего аккорда – C-G-e – из Десятой симфонии Малера. Очевидно, что при прослушивании последний пример невозможно определить, как заимствование из конкретного текста, поэтому его можно трактовать, в некоторой степени, как скрытую цитату, важную лично для автора.

Научно привлекательным является рассмотрение роли цитируемого материала в драматургии целого, а также выявление их семантики.

Итак, несмотря на общие особенности цитат в квинтете, их можно дифференцировать на две группы, отличающиеся полярными эмоционально-образными характеристиками. К первым – относятся цитаты с ярко выраженным аффектированным состоянием, в которых присутствует совокупность следующих эмоциональных модусов: взволнованность, энергичность, томительность, страстность, восторженность, с долей драматичности. В противоположном образном «лагере» господствуют лирические, возвышенные, созерцательные, ме-

ланхолические, сентиментальные эмоциональные сферы[1]. Выражение столь контрастных модусов-состояний в одном сочинении служит своего рода данью романтизму с его господством чувственного миросозерцания, а также отражает диалектику романтической мятущейся души. Возникают некоторые сходства с полярными образными модусами Скрябина – «высшей грандиозностью» и «высшей утонченностью». Тем не менее, в квинтете эмоциональные состояния выражают имманентное авторское мироощущение, определяя самобытность художественного мира Чернова.

Обобщим вышеизложенное в следующей таблице.

Таблица 2

Экспрессивный модус	**Лирический модус**
Р.Вагнер. Опера «Парсифаль». Аллюзия на лейтмотив из сцены Кундри и Парсифаля.	С.В.Рахманинов. Аллюзия на основную тему II части из второго концерта
Р.Вагнер. Опера «Тристан и Изольда». Аллюзия на лейтмотив короля Марка	С.В.Рахманинов. Макроцитата коды II части из второго концерта
Р.Вагнер. Опера «Тристан и Изольда». Аллюзия на лейтмотив любовного напитка	А.Шенберг. Микроцитата фрагмента из секстета «Просветленная ночь»
А.Н.Скрябин. Аллюзия на фрагмент из разработки I части «Божественной поэмы»	А.Н.Скрябин. Аллюзия на фрагмент из Симфонии № 3 «Божественная поэма»; фрагмент темы главной партии из финала «Божественная игра»
Г.Малер. Микроцитата аккорда из I части Симфонии № 10	

Как известно, сонатная форма является высшей формой среди существующих инструментальных форм, в которой индивидуальная мысль облекается с уникальную структуру с логическими стадиями развития. По словам Ю.Н.Холопова, сонатной формой является та, которая имеет *не только* внешние сложившиеся атрибуты, такие как: трехуровневая форма (экспозиция, разработка, реприза), две диалек-

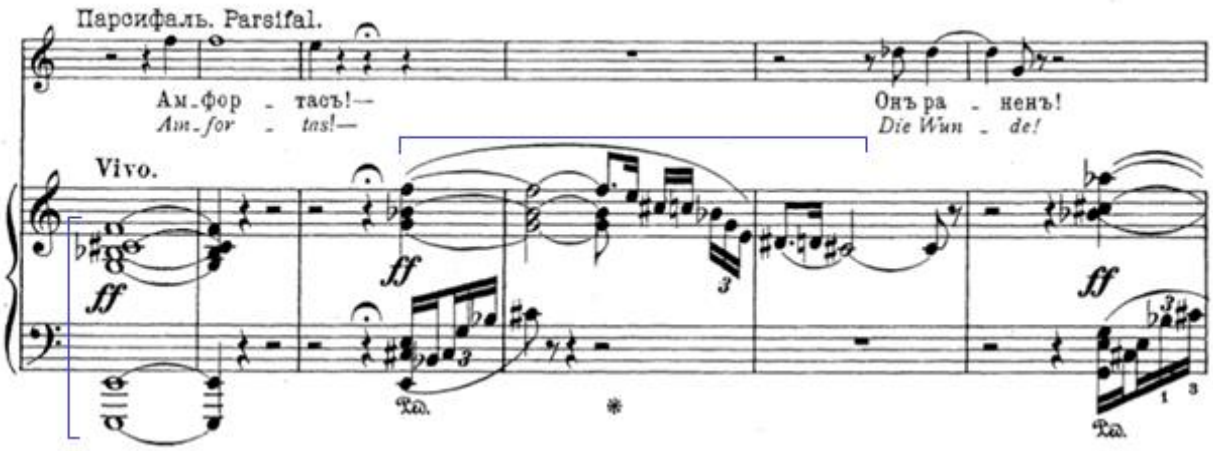
[1] В характеристике полярных эмоциональных состояний цитат мы опираемся на исследовательский труд В.Н.Холоповой «Музыкальные эмоции» (4, с. 17).

тически разные и в то же время родственные темы, тональное соподчинение, и многие другие параметры; «главный признак сонатной формы» – это, по мнению Холопова – «разработка, не только в специальной и специфической для нее средней части-разработке, но в виде сквозного становления, идущего через все разделы композиции» (5, с. 241). В сочинениях Чернова в качестве главного материала, активно развивающегося на протяжении всего произведения, является цитата. В этом контексте приведем мысли А.В.Денисова о роли цитат в музыкальном развитии индивидуальной мысли композитора: «<…> при использовании чужого материала как тематической основы сочинения первоисточник выступает в качестве импульса, дающего автору повод для собственного высказывания, но использующего внешнюю чужую оболочку. Она переосмысливается, входит в состав нового сочинения, становится частью его интонационной ткани как несущий каркас здания» (2, с. 19). В свете вышеизложенного, можно констатировать ведущую роль цитат как материальной и идейной основы для их дальнейшего развития на протяжении всей сонатной формы квинтета.

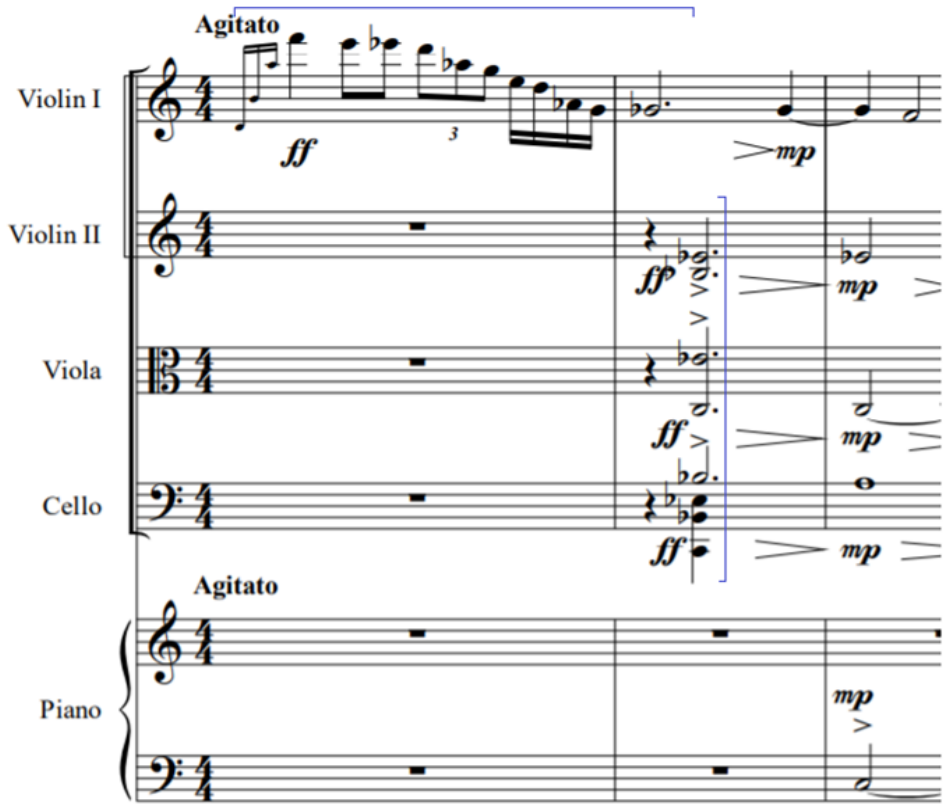
Охарактеризуем содержательную сторону каждой цитаты и ее роль в концепции сочинения и архитектонике сонатной формы.

Открывается квинтет аллюзией на кульминационный фрагмент сцены Кундри и Парсифаля из II акта, момент восклицания Парсифалем имени Амфортеса.

Пример 1. Текст-донор.



Пример 2. Текст-реципиент.



Композитором был сохранен ряд репрезентирующих особенностей исходного фрагмента: накаленный до предела эмоциональный тонус мелодического нисхождения, вызывающий аналогии с типичным мелодическим ходом «с вершины источника» П.И.Чайковского[1], динамика *ff* и темп Agitato. Общность этих фрагментов проявляется также и в аккордике – экспрессию текста-донора подчеркивает нонаккорд со структурой 3.3.3.4. Однако в квинтете он оказывается переосмыслен композитором и заменяется на септаккорд со структурой 3.3.4.

Аллюзивный материал вносит в чисто инструментальное произведение внемузыкальный контекст. Заметим, заимствованный фрагмент выполняет роль лейтмотива в сцене Кундри и Парсифаля, встречаясь на протяжении сцены около 60 раз, впитывает в себя эмоционально взвинченные реплики двух персонажей и подвергается активной интонационной трансформации. Этот лейтмотив сопровождает в большинстве случаев драматически накаленные слова и фразы,

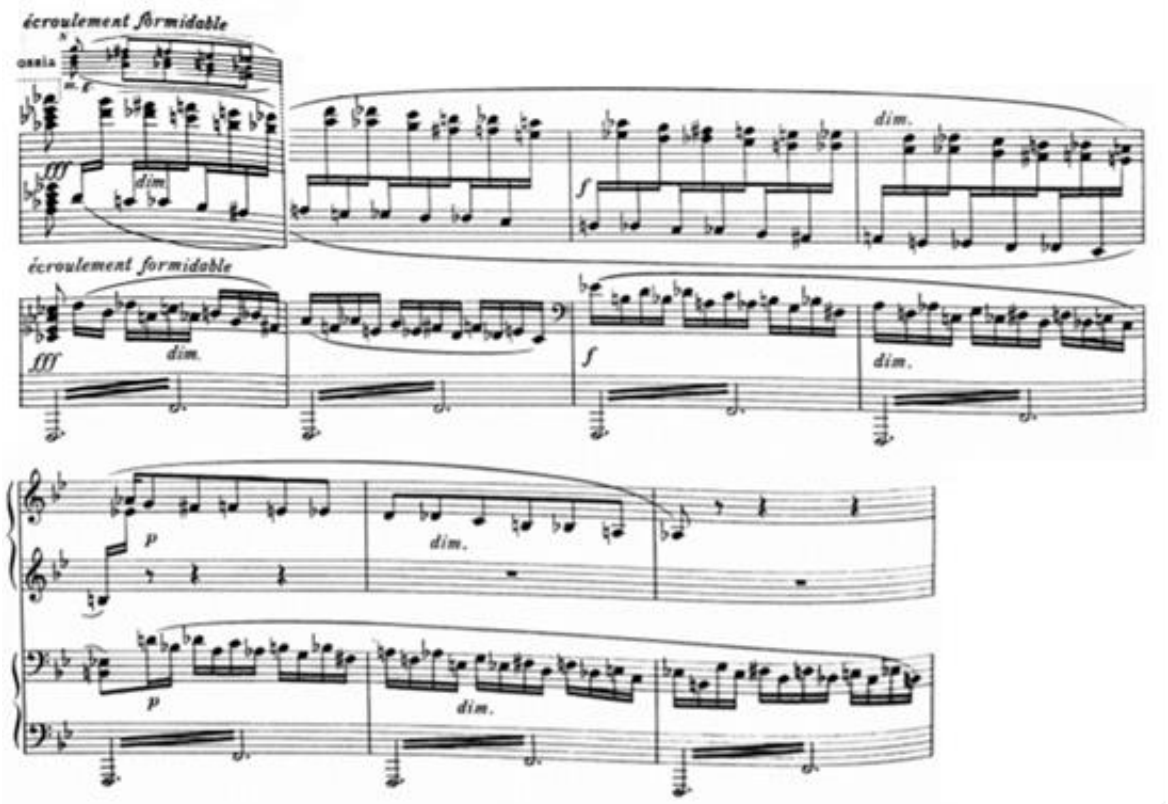
[1] Например, в «Патетической» симфонии композитора в самом начале финальной части.

такие как «проклятье», «исчадье зла», «скорбь», «превозмог я один», «так дразнишь меня», «гнев», «горе мне» и другие, которые вербально выражают спектр отрицательных состояний героев и, таким образом, репрезентирует контекст «Парсифаля» Р.Вагнера.

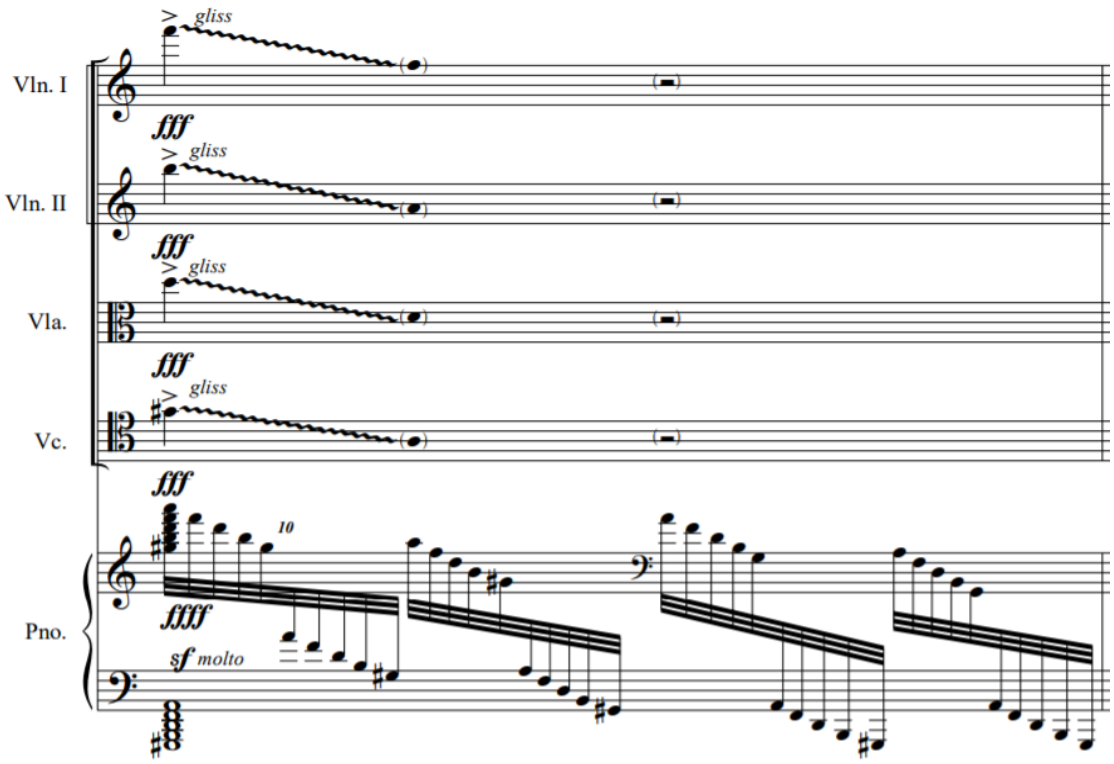
Описанный выше эмоциональный модус пролонгируется на весь вступительный раздел квинтета, а также пронизывает экспозиционный и разработочный разделы, проникая в них и получая активную разработку. Таким образом, данная аллюзия и ее семантика оказывают воздействие на окружающий авторский материал.

В квинтете существует общность некоторых цитат и аллюзий друг с другом. На наш взгляд, рассматриваемая аллюзия имеет прямую связь с аллюзией на фрагмент из разработки I части (ремарка композитора «écroulement formidable» – «грозный обвал») «Божественной поэмы» А.Н.Скрябина, которая проявляет себя в квинтете не на тематическом, а драматургическом уровне.

Пример 3. Текст-донор.



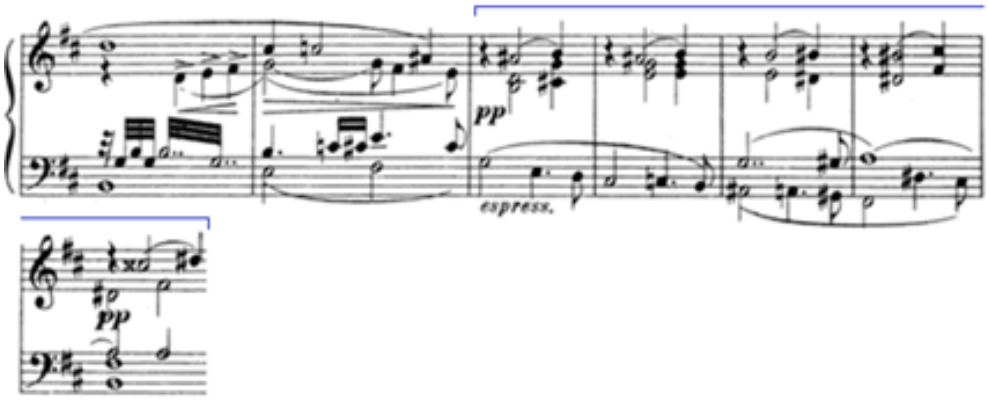
Пример 4. Текст-реципиент.



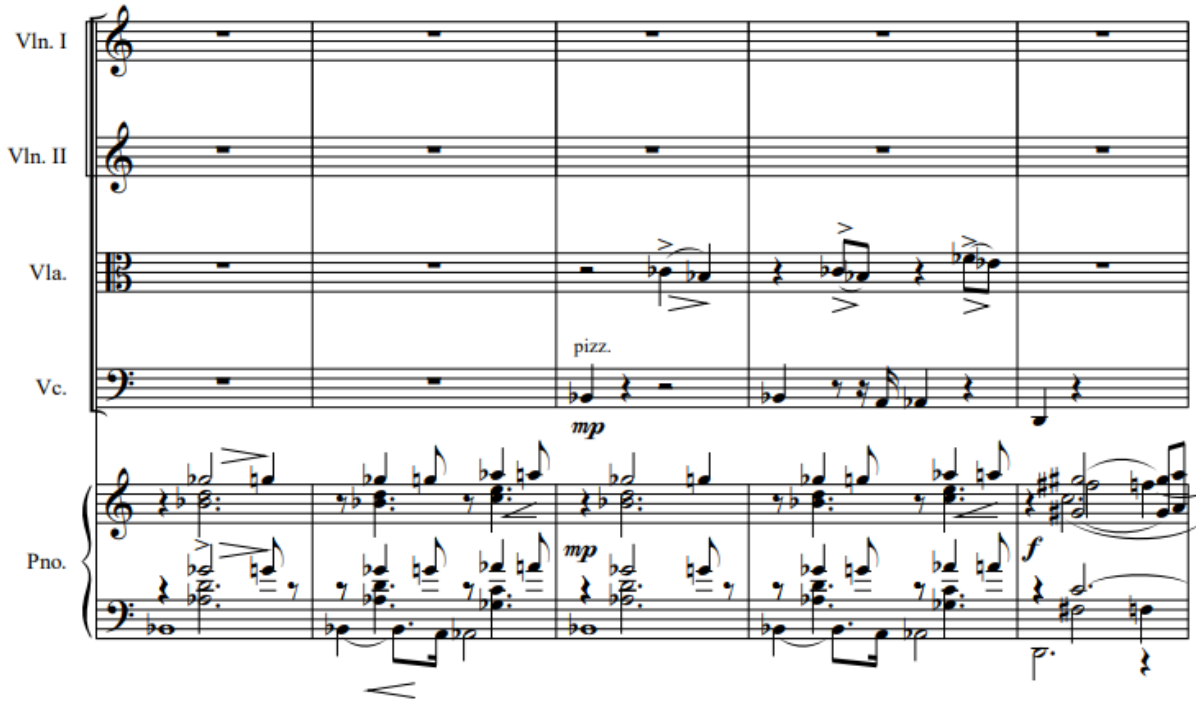
Внешне они довольно различны: объединяет их лишь лавинообразное скользящее нисхождение всех партий. Однако в разработке этим фрагментам предопределена функция кульминационного надлома. В квинтете происходит временное торможение развития лирических тем экспозиции и продление резко диссонирующей гармонии. Усиливает вышеуказанные особенности музыкальной ткани динамика *fff* у струнных и *ffff* в партии рояля, а также ремарка автора, относящаяся ко всем струнным – «почти не музыкальный звук». Таким образом, данная аллюзия является, в своем роде, трансформированным материалом начальных тактов квинтета.

Вернемся к вступительному разделу сочинения. Повторимся: эмоциональная экспрессия, заложенная в самой первой аллюзии (фрагмент из «Парсифаля»), пролонгируется на весь дальнейший раздел. Авторский музыкальный текст обнаруживает интонационное и фактурное родство с некоторыми эпизодами из сцены Кундри и Парсифаля.

Пример 5. Текст-донор.

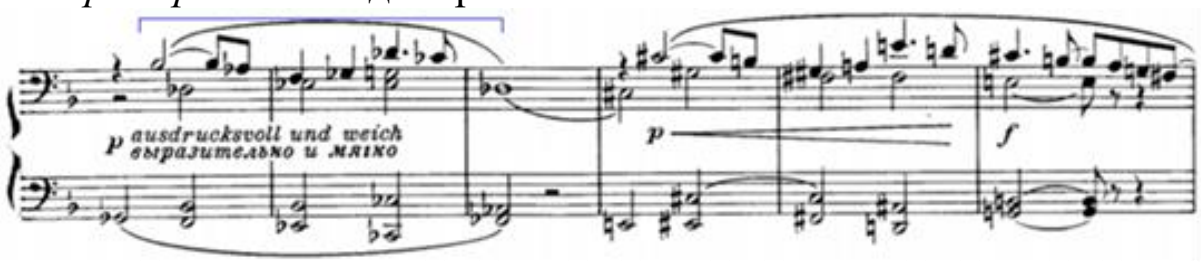


Пример 6. Текст-реципиент.

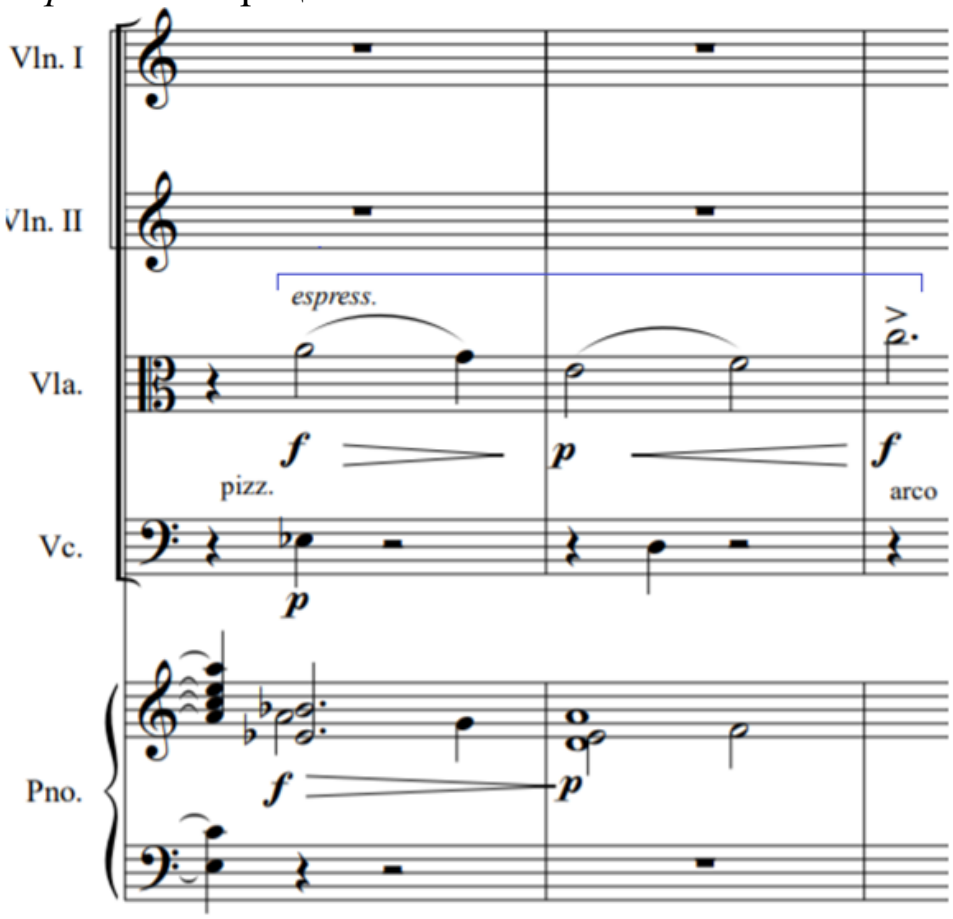


Тристановские ламентозные мотивы томления, пронизывающие вступительный раздел, подготавливают и предвосхищают появление аллюзивного материала из оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. В качестве заимствования выступает лейтмотив короля Марка.

Пример 7. Текст-донор.



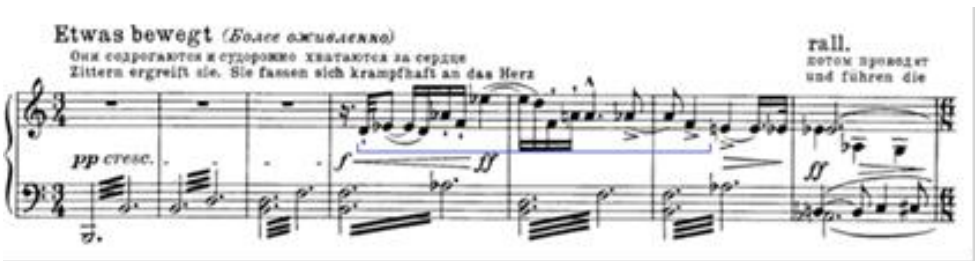
Пример 8. Текст-реципиент.



В целом, интонации «романтического века» в рассмотренных аллюзиях нейтрально взаимодействуют с авторским текстом композитора, образуя «моностилистическую» (термин Г.В.Григорьевой) музыкальную ткань.

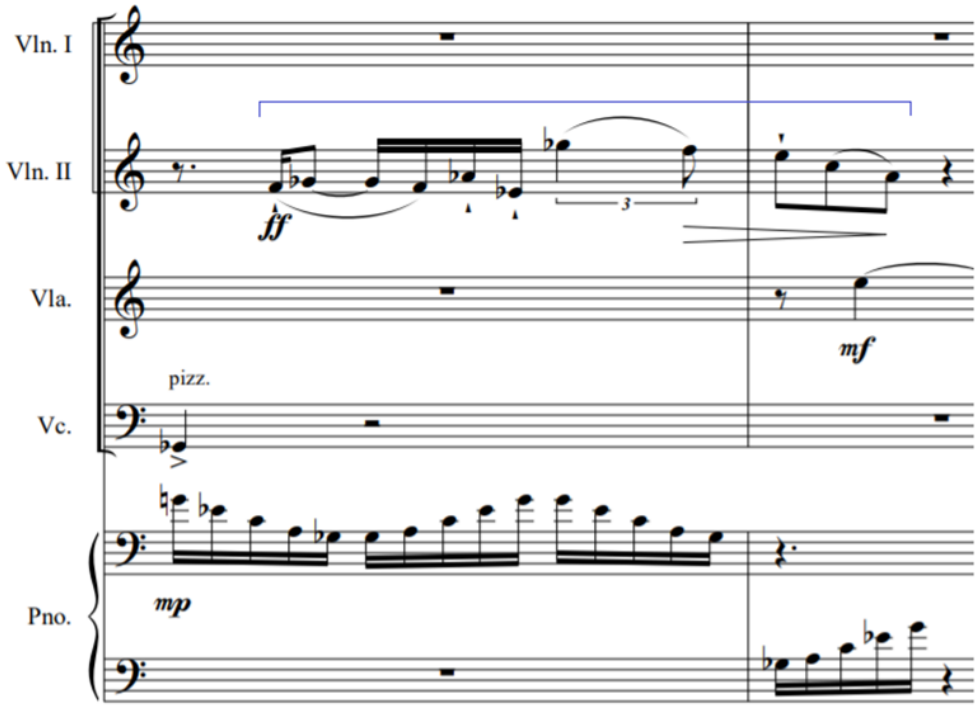
В ряд экспрессивных тем входит и цитата лейтмотива любовного напитка из пятой сцены I акта оперы «Тристан и Изольда» Р.Вагнера[1].

Пример 9. Текст-донор.



[1] Ремарка Чернова «бешено и нервно».

Пример 10. Текст-реципиент.

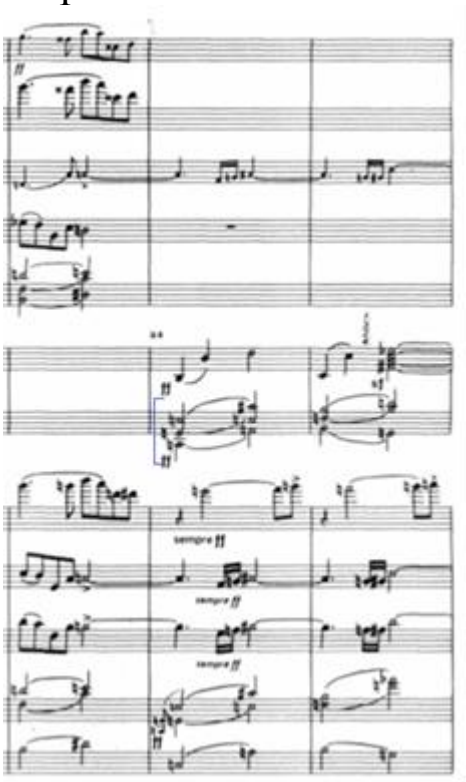


В квинтете она появляется в самом напряженном разделе разработки, где осуществляется интенсивное развитие аллюзии-эпиграфа. В разработке эти два тематических материала подвергаются интонационной деформации. Трижды повторенный в малотерцовом восходящем движении лейтмотив из «Тристана» внезапно обрывается вторжением аллюзии из «Парсифаля», в конечном счете, вытесняющей своим интенсивным имитационным развитием лейтмотив любовного напитка и приводящей к генеральной кульминации квинтета, который построен на знакомом лавинообразном нисхождении. Таким образом, в квинтете возникает разработка одной из основных тем – аллюзии-эпиграфа, материал которой в трансформированном виде располагается в важнейших драматургических местах сонатной формы: аллюзия-эпиграф – первая кульминация – генеральная кульминация на границе разработки и репризы. Такой тип композиции характерен для симфоний Д.Д.Шостаковича, где тема-эпиграф выполняет роль главного действующего лица, очевидца и комментатора происходящего (например, см. Пятую и Восьмую симфонии композитора). Однако в квинтете этот аллюзивный материал находится в диалектической связи с основными темами экспозиции.

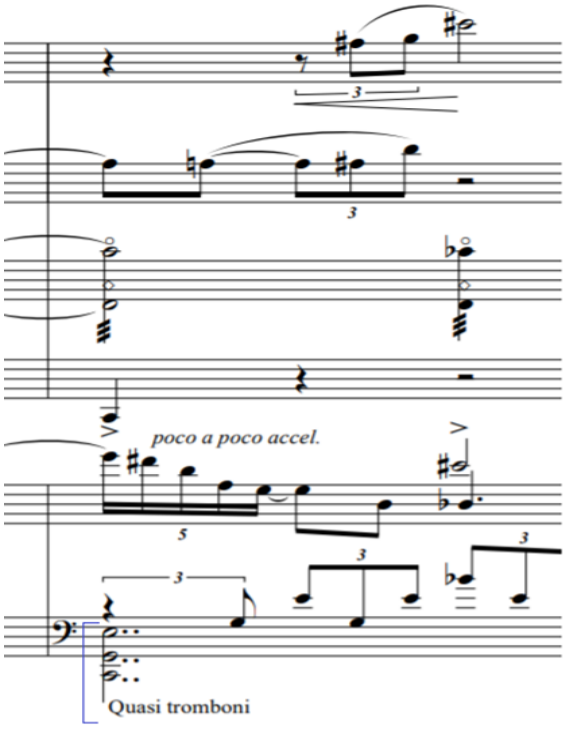
Прежде чем рассмотреть основные темы экспозиции, подчеркнем важную роль микроцитаты в начале разработки. Композитор заимствует лишь один аккорд, представленный в партиях тромбонов в

первой части десятой симфонии Г.Малера. Ремарка Чернова «quasi tromboni» над рассматриваемым аккордом в партитуре квинтета указывает на цитирование только данного аккорда без остальных фактурных наслоений.

Пример 11. Текст-донор.



Пример 12. Текст-реципиент.



На наш взгляд, семантику этого аккорда формируют три момента: закрепившееся в композиторской практике понимание консонирующего *до мажорного* трезвучия, а также *до мажорного* лада, как некоего чистого и благодатного[1]; концепция десятой симфонии и контекст, в который помещается этот аккорд в сочинении Малера; наконец, контекст квинтета Чернова. По словам И.А.Барсовой, десятая симфония «остается неуловимой, обреченной на неразгаданность скрытых в ней тенденций. Последней симфонической концепции Малера суждена вечная неприкаянность, вечные поиски сущности, еще не обретенной и уже утраченной навсегда» (1, с. 430). Возможно, композитору было важно процитировать фрагмент из незаконченной рукописи великого романтика-мастера, являющийся символом вечности и неисчерпаемости романтических идей.

В целом, обычное, на первый взгляд, трезвучие предстает как некое таинство, символ непостижимости бытия. В то же время, его нахождение в начале разработки определяет общее движение от света к мраку (напряженному развитию вагнеровского тематизма) и затем от мрака к свету (посткульминационному разделу – светлой репризе).

Наконец, рассмотрим особенности двух главных тем экспозиции. Основу главной и побочной партий составляют аллюзии на произведения из наследия композиторов-пианистов – Рахманинова и Скрябина. Между этими темами отсутствует значительный контраст, они выражают тончайшие психологические душевные рефлексии. Таким образом, диалектика сонатности в этом произведения выражается в соотношении вступительного раздела и экспозиции, а также экспозиции и разработки, где материал вступления получает активное развитие[2].

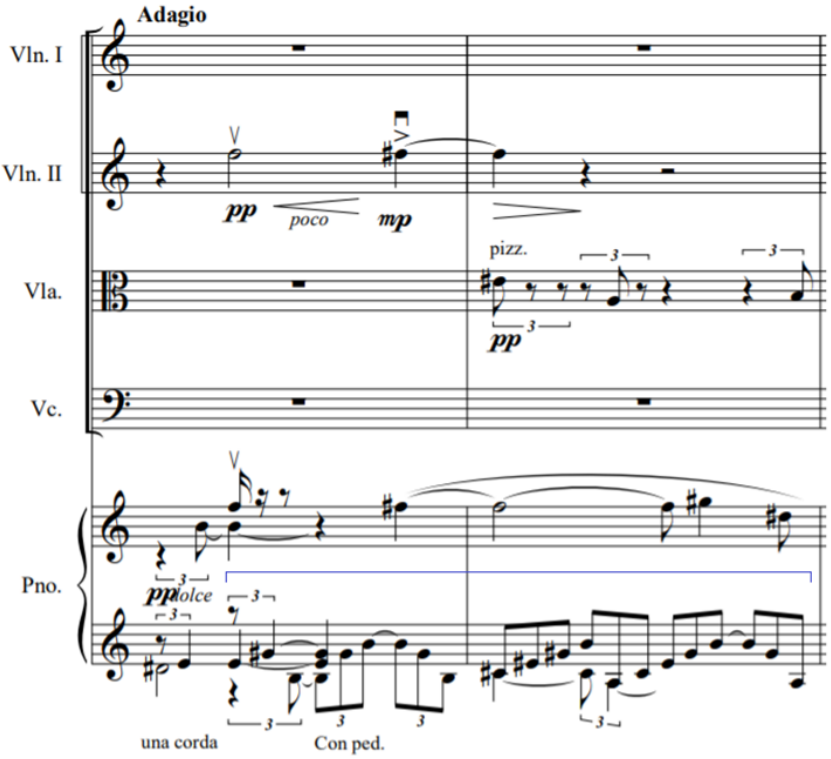
Интонационным источником главной партии квинтета служит аллюзия на основную тему второй части из второго фортепианного концерта Рахманинова.

---

[1] Например, в Прелюдии C-dur из первого тома ХТК И.С.Баха.

[2] Заметим, сонатная диалектика проявляется и на ладотональном уровне, где диссонантная тональность противопоставляется расширенному мажоро-минору. Последний же ладовый тип сопровождает основные темы экспозиции (главная и побочная партии), являясь пульсирующими островками романтической гармонии.

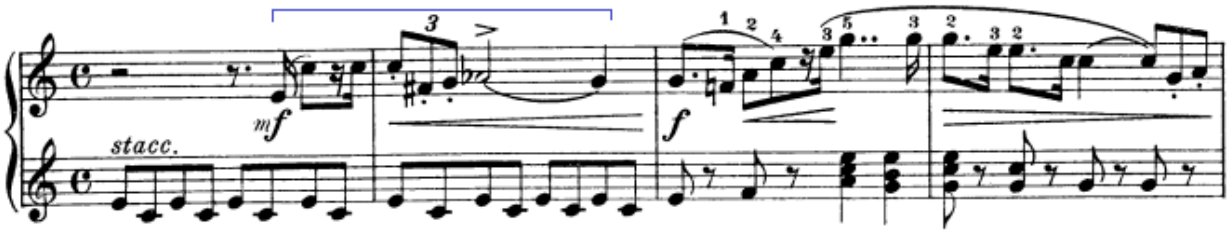
Пример 13. Текст-реципиент.



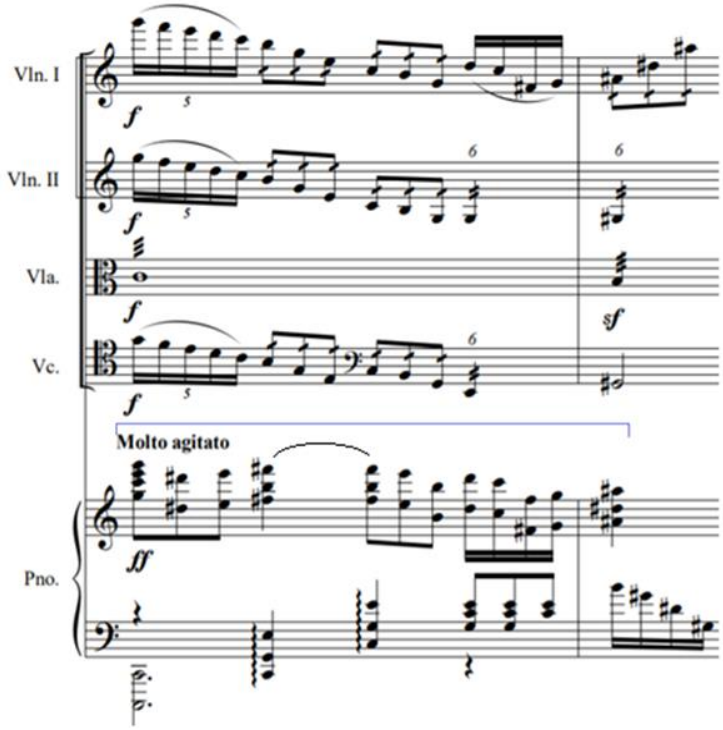
Композитор сохраняет мелодическую фигурацию в левой руке фортепианной партии, а также тональный план песенной формы основной темы (E – fis – cis – E). Однако материал рахманиновского концерта подвергается авторскому комментированию, в результате чего становится объектом развития. Чернов переосмысливает его, задействуя тембральные, метроритмические и ладоинтонационные ресурсы (наслоение переосмысленной тристановской интонации томления). В результате происходит, с одной стороны, слияние двух авторских начал, с другой, усиление авторского «Я» Чернова в материале рахманиновского концерта. В целом возникает ощущение состояния благодарного смирения перед величием и гармоничностью мироздания.

Другим типом лирического высказывания отличается тема побочной партии, основу которой составляет аллюзивный материал главной партии из финальной части «Божественной поэмы» А.Н.Скрябина. Она, как и предыдущая тема, вовлекается в активные образные, ладоинтонационные, фактурные, тембровые преобразования. У двух экспозиционных тем обнаруживается общность в их фортепианном изложении, словно содержащую генетическую память исполнительского дарования Рахманинова и Скрябина.

Пример 14. Текст-донор.



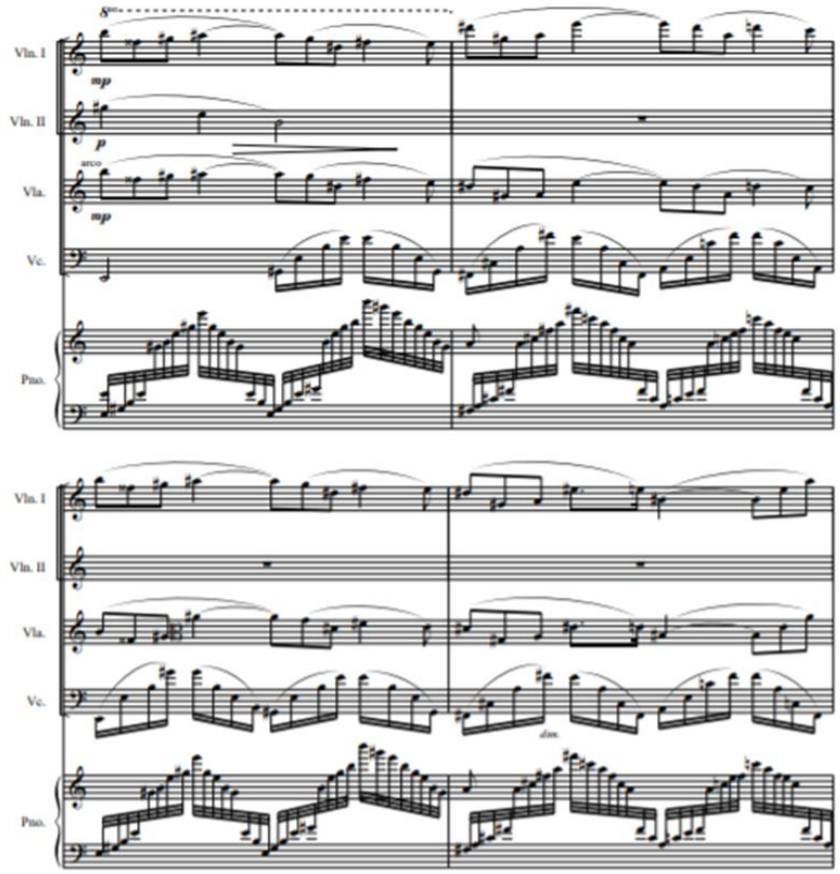
Пример 15. Текст-реципиент.



Композитор модулирует из скрябинского тематизма, символизирующего волевое самоутверждение, в образ душевного мира романтика-одиночки, переполненного ностальгическими настроениями, в то же время стремящегося достичь гармонии, а также приблизиться к познанию природы свободного творчества. Для этой темы характерна дробность изложения, секвенционное развитие, недосказанность. Интересно драматургическое сходство строения экспозиции квинтета с Фантазией ор. 1 композитора, заключающееся в расположении ностальгического тематизма в сердцевине композиции, который находится в модусной оппозиции с гармоничными крайними разделами (напомним, данный квинтет написан в форме рондо-сонаты, и поэтому тема главной партии обрамляет меланхолическую побочную).

Тема побочной партии имеет сквозное развитие. Её рудименты встречаются в разработке, однако, обретает она целостный вид в коде. В этом заключительном разделе квинтета обнаруживается контрапунктическое наложение скрябинской аллюзии (побочной партии квинтета) и цитаты из коды второй части второго фортепианного концерта Рахманинова. Единовременное звучание двух лирических тем в эмоционально приподнятом духе в самом конце сочинения служит своеобразной «одой романтизму».

Пример 16. Текст-реципиент.



Итак, в основе концепции квинтета находится идея ***«per aspera ad astra» – «через тернии к звездам»***. Об этом говорят избранные в качестве художественных доминант два полярных художественных образа, реализуемые в авторски преломленных фрагментах-аллюзиях из сочинений композиторов-романтиков. Цель существования двух диалектических чувственных образов и их взаимодействия в квинтете, показ через аллюзии образ мятущейся человеческой души, состоит в идее вечного поиска гармонии и истины в искусстве. И такой гармонией является обретение мостов между прошлым и настоящим,

при котором автор вступает в диалог со стилями и мастерами романтической эпохи.

Литература

1. Барсова И.А. Симфонии Густава Малера / И.А.Барсова. Санкт-Петербург: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2012. 584 с.

2. Денисов А.В. Музыкальные цитаты: справочник / А.В.Денисов. Санкт-Петербург: Композитор, Санкт-Петербург, 2013. 224 с.

3. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К.В. Зенкин. М.: Композитор, 1997. 478 с.

4. Холопова В.Н. Музыкальные эмоции : учебное пособие для музы-кальных вузов и вузов искусств. / В.Н.Холопова. М.: Мультипринт, 2010. 346 с.

5. Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы / Ю.Н.Холопов; ред.-сост. Т.С.Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 564 с., нот., ил.

Ernesto Rafael Triguero Tamayo
Эрнесто Тригеро (Куба)

La influencia francesa en la danza santiaguera durante la primera mitad del siglo XIX
Французское влияние на танец *santiaguera* в первой половине XIX века

En 1791, Saint-Domingue vivió una profunda revolución realizada por una gran masa de esclavos encabezada por Toussaint Louverture, que se dirigió contra la opresión y el colonialismo francés en la porción de su territorio. Si en la metrópoli se había gestado la Revolución Burguesa que había preconizado la libertad, la igualdad y la fraternidad, así como el iluminismo filosófico y cultural que trajo consigo, la colonia atravesaba un proceso de agudas contradicciones contra el vasallaje europeo. Por esa razón, negros libres y esclavos, se sacudían de los amarres que los ataban a los amos metropolitanos y proclamaban la primera revolución negra en la historia del universo.

Esto tuvo una gran repercusión, no solo en la zona oeste de Saint-Domingue donde había florecido el sistema colonial galo, sino también en el ámbito del mar Caribe, cuyo eje marítimo ya producía redes de intercambio comercial entre las islas. En la formación de Santiago de Cuba como ciudad, estas redes habían propiciado un comercio de cabotaje y un conocimiento de la región en el propio trasiego sobre la base de mercados incipientes y roles clandestinos,.

Miles de hombres salieron de la antigua colonia, en una gran oleada inmigratoria que dejó su impronta en varias tierras de las Antillas. La ciudad santiaguera constituyó uno de los enclaves más propensos a la entrada francesa, no solo por su cercanía, sino también por la historia del rescate y contrabando.

A inicios del siglo XIX, específicamente en 1803, se produjo una entrada multitudinaria por la rada santiaguera de muchos hombres que huyeron de aquella isla y cuyo propósito era encontrar sitios que les propiciaran elementales condiciones de vida. La bahía se llenó de aquellas

embarcaciones, en espera de que alguna voz se hiciera sentir en el gobierno local a favor de su desembarco.

El gobernador del Departamento Oriental, Sebastián Kindelán, no tuvo reparos en dar la orden para la entrada paulatina de aquellos francohaitianos. Según estadísticas manejadas en investigaciones, se localizaron más de mil individuos. La investigadora Laura Cruz Ríos (2006) precisó que en el primer censo de esa población, aparecieron 770 hombres y 281 mujeres, para un 23 % de la cifra reconocida entre 1800 y 1868. (p. 44)

Los inmigrantes francohaitianos traían consigo sus costumbres, y los caracterizaba, además, el trabajo sistemático en las plantaciones, pues habían hecho de su territorio una región caficultora por excelencia. Su entrada en Santiago de Cuba propició una nueva mirada a la plantación, como la forma en la que se podían introducir técnicas de trabajo para el cultivo de este grano y su incremento agrocomercial. El advenimiento de un nuevo tipo de economía, basado en este producto, renovó varias concepciones en la jurisdicción, pues rápidamente se les permitió que colonizaran la tierra en los límites de las cordilleras cercanas a la urbe.

Algunos partidos tomaron auge entrado el siglo XIX. El cafetal se convirtió, pues, en un espacio dinamizador, donde se sostuvieron importantes vínculos y relaciones de producción, así como una fuerza de trabajo que alentó competencias sociales que dejarían sus huellas en toda la región santiaguera. Una gran masa organizada convivió en aquellos partidos, caracterizados por la disciplina y el ánimo por la producción del grano.

Ella fomentó rasgo culturales en esta parte de la Isla que, si se interpretan en la gestación de la historia cultural, potenciaron signos como el hábito de sobremesa con la ingesta de la infusión; determinados giros idiomáticos y cadencias de la lengua introducida —la cual, aun cuando no sustituyera a la española, dejó grafemas y acentos en el habla coloquial de la zona—; apellidos que quedaron para las familias futuras; tipos de construcciones basadas en modelos franceses de arquitectura doméstica y señorial, así como otros bienes económicos enraizados a un *savoir faire;* es decir, en una destreza en los roles de intercambio. Su pasado reciente los estimulaba al cultivo y a la plasmación de gestos que se convirtieron en parte de una idiosincrasia regional.

Los francohaitianos eran hacendados diestros en varias aristas de la producción material y de la cultura inmaterial. Por tanto, se interesaron en afianzar gustos e intervenir con sus resultados comerciales en la vida de la

jurisdicción. Algunos se convirtieron en propietarios de tierras y también establecieron un sistema de dominación sobre la mano de obra asalariada. Esto repercutió en las diferencias entre capitalistas, dueños de la producción y la fuerza de trabajo que dejaría su acervo desde el ingenio cafetalero, entre la criba del grano y otras apetencias agroecológicas. Ellos se moverían en claves que van desde la formación de la gran hacienda, el sistema agroindustrial, los *chemins de fer* —ferrocarril—, los *chemins de collins* —caminos de colinas—, y poderosos ritmos de una música ancestral que se infiltró no solo en la gran cordillera, sino también en una columna vertebral de fuerte arraigo en la concepción de un organismo vivo, matizado por sus gestualidades y contrapuntos.

Explotaron varias fincas, entre ellas Virginia, Fortuna, Bello Desierto, Prosperidad, Nuevo Mundo, El Edén, El Diamante, Providencia, Alabama, Bella Vista, Noailles, La Gran Sofía, Guaninicum y otras. En esos terrenos dejaron patentes un excelente sentido de la organización laboral y el reconocimiento de una representación cultural movida por contactos culturales deterministas, pues ellos actuaron sobre núcleos geográficos donde plasmaron sus estructuras e irrumpieron temporal y espacialmente con sus tradiciones.

Sus gestos se hicieron presentes, tanto en la producción agrícola, como en un amplio conglomerado que incluyó, al decir de Abelardo Estrada, "literatura, arte, economía, agricultura, industria, política y todo aquello que fuese de actualidad". (en Fuentes, 1981, p. 32) Hubo en su irrupción una serie de gestos que se movieron entre la historia objetiva, consolidada en el tiempo de inicios de este siglo, y que se desplazaron hasta más allá de la medianía secular, y representaciones que crearon imágenes en el concierto cultural de la región. El historiador no puede más que infiltrarse y reconocer los múltiples fragmentos vividos e interpretar cómo sus aportes se sumaron a cadenas de representación que, en el caso de las artes, realizaron una especie de fugas en la conformación de los lenguajes.

Así pudieran señalarse cómo sus ritmos e instrumentos produjeron armónicamente muchas de las claves de futuros géneros de la música cubana y se infiltraron en tradiciones que, transculturadas, posibilitaron la circunvolución en espacios de conformación de la cubanía. Hablamos del carnaval, el cocoyé, la tumba francesa o el vodú. Expresiones de sus repertorios se sumaron a cadenas de sonidos; prestancias señoriales distinguieron elegancias y espacios actualizados —educación académica e instituciones iluministas y filántropas—; y arrojaron despuntes

preliminares a la entrada de la modernidad, una modernidad que no dependía todavía de estéticas reinantes, sino de su relación con una estructura económica que abría el diapasón a roles de consumo y apropiaciones productivas.

El historiador Rine Leal (1975) señaló cómo algunas de las condicionantes contextuales cambiaban con el paso del siglo:

> A finales del siglo XVIII, las antiguas diversiones públicas del Corpus han perdido su razón de ser y no satisfacen la necesidad de entretenimiento de una población que, olvidado ya su positivismo cultural, deja de pagar y sostener las procesiones religiosas o las utiliza como esparcimiento nada cristiano. Aparecen entonces los títeres y maromeros, volatines, teatro mecánico y de física, prestidigitación y juegos ecuestres, peleas de gallos, toros y museos (…) sustituyendo las tarascas y fiestas reales de sabor medieval y las loas. Luego vendrán la comedia, el sainete, el drama y los bailes (…). (p. 198)

A escala insular, con el inicio del siglo XIX, acontecieron ciertas reformas que se propiciaron desde el reinado de Carlos III; reformas vistas en el plano cultural. Los franceses, por su parte, se sumaron a este convite hurgando en claves de la vida cotidiana local. Fueron ellos, precisamente, quienes mostraron al santiaguero un refinamiento y unos modales, que iban desde los asuntos culinarios y la promoción orquestal, hasta la decoración en los grandes salones de las casas coloniales de la jurisdicción. En los bailes también hubo aportes insoslayables. El primor, la elegancia, la crítica moderna, la tertulia y la aparición de los primeros grupos portadores de un patrimonio vivo fueron resultado de este proceso.

Los francohaitianos fundaron en 1803 el primer teatro en Santiago de Cuba, localizado en la calle Santo Tomás baja. Algunos historiadores precisan que fue en el número 8 y otros en el número 12, pero de lo que sí no hay dudas es de la repercusión que tuvo esa instalación en la ciudad. Ellos crearon una compañía de ópera cómica y realizaron representaciones de Racine y de otros autores franceses. Como reconoce Emilio Bacardí (1923), también organizaron un café-concert "(…) una glorieta de cal y canto, con jardines en donde se celebraban conciertos y representaciones, bautizándolo con el nombre de Le Tivolí al finalizar las funciones cantaban en coro el himno de Luis XVI, y, cosa rara, se cantaba también *La marsellesa*". (pp. 167-168)

Los francohaitianos, según lo reconoce Manuel María Pérez, introdujeron el minué, la gavota y el paspié, además de la tumba francesa,

de tanta connotación para el futuro cultural de Santiago de Cuba. Los ambientes propiciados, tanto en el teatro de Santo Tomás como en la sala del Tivolí, crearon un fervor danzario y teatral en la ciudad.

La entrada del siglo repercutió en discusiones sobre si la danza convenía o no a los pueblos y permitió disquisiciones y diferendos entre los que se hacían eco del poder de la palabra impresa. El cronista y poeta Manuel María Pérez estuvo atento, a través de sus escritos en *El Dominguillo de la isla de Cuba,* de todo lo que había caldeado a la sociedad y filosofó sobre la condición de los bailes. Él preparó el terreno, desde su nivel de hombre civilizado y culto, para que sus congéneres aprobasen los bailes; armado de una persuasión filosófica, acompañó a los aprobadores de las danzas. Con su profundo conocimiento de la civilización grecorromana, el 1º de octubre de 1822 escribió:

> Que Homero llama famoso bailarín á aquel Merion que se distinguió tanto en los ejércitos griegos y troyanos, fue la agilidad que había adquirido por el baile. Después añade, que Pyrho ganó más reputación por haber inventado la danza pyrhiquia, que por todas sus hazañas memorables. Que los lacedemonios, el pueblo más valiente de la Grecia, dieron mucho crédito á esta diversión haciendo á un Hormus (danza muy parecida al baltze además tan usado en nuestros días famosa en todos los pueblos del Asia: que aun existían en su tiempo algunas estatuas tesalianas erigidas en honor de sus mejores danzarines. Últimamente le recuerda, que Sócrates, que según el oráculo de Apolo, era el más sabio de todos los hombres, no solamente fue admirador de este ejercicio en otras personas, sino que el mismo aprendió á bailar siendo ya canoso y desdentado. (*Periódicos, leg. 5/37, El Dominguillo de la isla de Cuba*, t. I, no. 56, (Archivo General de Indias))

Esta posición de defensa del baile llama la atención en medio de lo que está ocurriendo en la ciudad. Pese a que en 1808 se produjeron determinadas posiciones contra los franceses, como la del arzopispo Joaquín de Osés de Alzúa y Cooparacio, que pidieron su expulsión—ya se había producido la invasión de José de Bonaparte a la península ibérica—, estos van dejando una influencia en la vida cotidiana de la ciudad santiaguera. Establecieron cultos y artes que produjeron una mímesis en espacios locales, pues los acompañaba cierto donaire y una producción cultural actualizada.

El carácter cotidiano solícito que adquirió lo francés estuvo revestido de un élan*;* es decir, de una atmósfera en cuanto a situaciones de vida.

Ellos reprodujeron, si se sigue el criterio de Agnes Heller (citada por Crespo, Arce, Baelivián y Money, 2008, p. 21) analogías en su mundo en la imitación local. De manera que el discurso filosófico tuvo una interrelación con el discurso cultural. Pérez regresó al pasado, no en pose meramente filosófica, sino recuperando una instancia política, que era propia de las miras francesas en su acercamiento al estallido burgués de 1789, así como de los miembros de las juntas creadas al calor de la constitución gaditana de 1812.

No se trata de ubicar en Manuel María Pérez a un defensor de posiciones burguesas, sino de enmarcarlo en una actualización que tiene que ver con la moda instaurada por los franceses. La contradanza, con su estructura rítmica y su movimiento contagioso; el ímpetu de los bailes cortesanos y aquel donaire de la cultura francesa, hicieron del verbo de Pérez un mensaje que legitimó lo que la propia moral judeocristiana, con la Iglesia como censora por antonomasia, habían tratado de apartar de las costumbres humanas. El autor de *El Enmanuel,* en franca actitud iluminista, se decantó por la aprobación, e igualó la capacidad de las artes danzarias ante los corrillos políticos. Se trataba de la igualdad en materia de movimiento, de gracia corporal ante las rancias posiciones políticas conservadoras que tenía el patriciado santiaguero. Aun cuando criticó el minué —por considerarlo insulso—, Pérez subrayó:

> Por lo que respecta á aprobar o desaprobar los bailes, no toca á Dominguillo meterse ahora á investigar las consecuencias que puede producir entre los dos sexos, la familiaridad que insensiblemente proporcionan ciertas especies de figuras emblemáticas, sobre que los moralistas han cacareado bastante: y así, por lo pertinente a este punto, cada cual con su pan se lo coma. Mas si miramos la cosa por el lado físico, es su merced de opinión, que la contradanza francesa, con preferencia á toda otra, es no solamente útil sino absolutamente necesaria para dar soltura á los miembros, elegancia á las niñas, ondulación á los adornos, y que por fin y postre suple con su agitación viva y continuada la falta del paseo que tanto recomendamos. (*Periódicos, leg. 5/37, El Dominguillo de la isla de Cuba,* t. I, no. 56, (Archivo General de Indias))

El paseo, por supuesto, se refiere a la carencia, en términos civilizatorios, de esa necesidad espiritual y corporal: el baile, tan denostado en varios períodos por la moral judeocristiana. Pérez comenzó su escrito “Bailes” argumentando el interés de sostener un paseo a pie,

ejercicio que contribuiría a la "fácil circulación de los humores". Sin embargo, haciéndose eco de la vida cotidiana, escribió sobre los adelantos que él observaba en la práctica danzaria de las jóvenes, dispuestas a gozar del pasatiempo de las contradanzas y técnicas impartidas por tutores franceses.

Pérez acostumbraba pasear por todos los cuarteles de la ciudad y se situaba en la calle del Gallo, arteria donde muchos inmigrantes se habían radicado. Esta atmósfera es proclive para el comentario oportuno de este hombre liberal:

> Suena el violín, y apenas llegan á sus oídos los ecos magnéticos, primero que hacen es informarse de quienes son los concurrentes. ¿Qué orquesta hay? Y en sabiendo que son las primeras, las alumnas de Mr. Fleury, se disparan ambos como dos saetas, por solo tener el gusto de ver los progresos chorreicos que van haciendo las Señoritas en la interesante ciencia en que las va iniciando aquel hábil profesor. Si, jovencitas amables, despreocupaos; á Dominguillo no le desagradan vuestras diversiones: él se convierte en jalea al veros en una sala dando muestras conocimientos de vuestra expedita disposición; y en confirmación de esta verdad, os va á dar un rato de caramelos con la doctrina siguiente, que como tiene su buena dosis de pedantismo, no dejará de agradar á los pedantes, si es que entre vuestros adoradores hay pajarracos de esta pluma. (*Periódicos, leg. 5/37, El Dominguillo de la isla de Cuba*, t. I, no. 56, (Archivo General de Indias))

El escrito de Manuel María Pérez se acercó a un imaginario que ya construía, desde inicios de siglo, la descripción de la vida urbana. Utilizó el término ciencia para legitimar lo rechazado. Si en La Habana Buenaventura Pascual Ferrer había presentado retratos de las costumbres locales mediante críticas y semblanzas oportunas, el periodista santiaguero, valiéndose de sus preocupaciones, se yergue sobre lo apartado y levanta los visillos de lo racional.

Como hombre de doctrinas liberales, realizó sus aproximaciones al relato identitario. La crónica del periódico se convirtió, pues, en forma narrativa que propició acentos culturales y políticos. Al estar muy enterado del mundillo de la cultura insular, Pérez se movió entre claves neoclásicas y románticas. Mientras utilizó a la danza como un arte-ciencia, su razón fue tratar de alentarla, no solo en las nuevas generaciones, sino fusionarla a la identidad colectiva.

En varios de sus periódicos, como *El Canastillo* y *La Miscelánea*, Pérez había hecho sentir sus dotes de periodista preocupado por el alcance social. La libertad de imprenta decretada por la Capitanía de la Isla en aquellos tiempos de liberalismo, lo había llevado a desarrollar temas como los relacionados con la gente libre de color o los bailes, tan ricos para el solaz esparcimiento.

En este entorno se inauguró, a finales de 1822, el teatro Coliseo. El 22 de julio de 1823, el pionero del teatro santiaguero, Santiago Candamo, representó el drama *Abre el ojo*. Según subraya la historiadora Portuondo (2001, p. 71) bailó el *pity* inglés y junto a la niña Rojas el *Doble meneo*.

A tanto había llegado la chispa y el embullo franceses, que la ciudad adoptó otros aires y se ocupó de pasatiempos que se imbuían de mirada foránea y política liberal. La situación en el nuevo teatro fundado llamó la atención de las autoridades coloniales. José Emigdio Maldonado, alcalde ordinario de Santiago de Cuba y juez del teatro, decretó, el 29 de enero de 1824, un reglamento para buen orden y policía de esa instalación. Cinco artículos se interesaban por el recato y emitían disposiciones sobre cómo comportarse en la sala.

Aunque se hacían más representaciones teatrales y musicales, como sainetes y tonadillas, los bailes también entraron en esta suerte de espectáculo escénico. El artículo seis exigía que se prohibieran las obras escénicas en caso de existir reparos; el ocho estipulaba la necesidad de vestir decentemente. El siete, por su parte, acotaba:

> En la ejecusion de las representaciones, y con la particularidad en la de los Entremeses, Bayles, Saynetes y Tonadillas, pondrán el mayor cuidado los autores de que se guarde la modestia debida; encargando á los individuos de su respectiva compañía, en los ensayos, el recato y compostura en las acciones; y no se permitirán bayles ni tonadas indecentes y provocativas que puedan ocacionar el menor escandalo. (citado por Portuondo, 2012, p. 160)

La contradanza, el minué y la tumba francesa ya se bailaban en salones de la ciudad, pero parece que no agradaban mucho al cabildo secular. El artículo 13 del referido reglamento disponía que no se podían representar, cantar ni bailar piezas que no fueran en idioma castellano. La lengua francesa entraba, sin dudas, en esas prohibiciones. Aunque se habían producido varias inmigraciones francesas, entre ellas de bordeleses, que habían aumentado incluso el comercio urbano, se daban estas confrontaciones, debido a la algazara liberal.

La contradanza movía al contagio. El 16 de mayo de 1824, el artículo "Antipatías naturales" ofrecía su criterio ante lo que ocurría en determinados espacios de la ciudad: "También se ha visto quien se ecsalta al ver bailar una contradanza francesa por nuestros jóvenes y recibe la mayor complacencia con el monótono fandango titulado zapateo (…) Se han conocido jovencitas en Cuba que se desesperaban y eran atacadas de deliquios en cuanto se apagaba el candil o bela de su casa y cometieron sus debilidades en noches bien oscuras". (1824, s. p)

En esos años, la jurisdicción Cuba tenía dos pequeñas orquestas que, ante los bailes introducidos por los franceses, se veían comprometidas a tocar contradanzas, valses, la gavota, el paspié y el minuet.[i] Estos bailes fueron resultado de la amalgama entre las danzas cortesanas europeas y los bailes campesinos, cuyo folclor había entrado en las cortes desde las danzas preclásicas renacentistas. Francia y España los habían introducido tanto en Saint Domingue como en la isla de Cuba.

La metrópoli también gozaba de las contradanzas, a tal punto que la monarquía de los Borbones las había hecho suyas, pues entraron a la península ibérica en 1701. Zoila Lapique (2008) expone en sus investigaciones que ya se bailaba con profusión en el siglo XVIII en España, y que la metrópoli se había encargado de traer esa costumbre a Cuba, cuestión que fue adoptada por músicos negros y mulatos. (p. 57)

Lapique comenta cómo gustaban en la Isla los bailes de cuadros, entre ellos el minué y luego la contradanza: "(…) en las casas aristocráticas y de un medio social inferior se bailan minués que se alternan con la contradanza, la cual finalmente desplazó a los rígidos bailes cortesanos; el minué, aunque no desapareció, pasó a un plano secundario, aceptando la tiranía de la contradanza". (p. 65)

En las casas de los franceses en Santiago de Cuba podían degustarse el minué y la contradanza. Las diversas figuras de la contradanza —esquinas, cadenas, cedazos, latigazos, caracol, engaños, molinillo, galope, pastel, arcos, alas, espejos, banderas, tresillos, el nudo y otras— se sumaban a los contoneos de los minués, que eran bailados tanto por señores de rango como por los negros.

Tanto era el entusiasmo por este último en los años treinta y cuarenta del siglo XIX, que derrota a la polka en su paso arrollador por los salones. El 20 de diciembre de 1845, *El Diario Redactor* publicó una crónica mensual copiada de *El Faro Industrial de La Habana* que, aunque ha sido contextualizada en aquella urbe, la redacción del periódico santiaguero la presentaba en tanto se debatía en cuestiones del imaginario de los bailes.

Al comentarista le había inspirado “un epitafio para la polka y un loor para el minuet”; su poesía reflejaba una cantata que demeritaba al primero y alababa al segundo. El primero, “A la muerte de la polka”, decía:

Todas las usanzas, todas,
mueren para que otras vivan,
y que sus nombres inscriban,
los caprichos de las modas.

Si lo puedes comprender,
siente, polka, su falsía,
que así la moda varía,
porque la moda es mujer.

En ese lecho calmoso
reposo sigue gozando,
pues que á todos, brincos dando,
les quistastes el reposo.

Si la muerte es dulce bien
pues que al cielo nos remolca,
y es fijo que has muerto, polka…
requiescas in pace. Amen.

El minuet, por su parte, era justipreciado como el nuevo paladín en el contrato del consumo cultural:

Se elevan muchos altivos,
aunque otros están despiertos,
que en las tumbas de los muertos
se levantan hoy los vivos.

Muestra, minuet, tu arrogancia
que vivirás largo tiempo,
sin que sufras contratiempo,
porque viniste … de Francia.

Esto te sirve de escudo
esto trae en tu abono,

pues ocupas tu trono
oh minuet yo le saludo.

Ya toques en sol, ó en ut
con sonido claro y net
sigue eclipsando, minuet
á los lions, con tu debut.
(*El Diario Redactor*, 1845)

El poeta precisó además que el baile triunfante se debía a la gestión impulsada por la reina inglesa Victoria; lo que privilegiaba, en fin, el surgimiento de la contradanza en la vieja Albión.

El influjo francés también tuvo sus huellas en los resultados músico-danzarios que dejó aquella masa de hombres, esclavos y trabajadores asalariados que tuvieron el cafetal por epicentro. El folclor generado en la plantación devino la gran coordenada cultural. El complejo de la tumba francesa se adentraba en el Oriente cubano con su historia milenaria y fundó una tradición de fuerte arraigo en la región.

Una de las novelas de Emilio Bacardí (1979), *Via Crucis*, aborda la trascendencia de la Revolución de Haití en los parajes montañosos de Santiago de Cuba. El novelista reflejó, con minuciosidad histórica, el mosaico conformado en la plantación. Presentó dos grandes personajes: Delamour, hacendado francés, educado en el Liceo de Burdeos y de ímpetu liberal, y el trabajador de la plantación, que responde a una cámara de ecos colectiva. La voz de los caficultores está en la gran masa que se dispone en torno al proceso de producción del café y al fortalecimiento de sus tradiciones.

Historia y ficción se cruzan en el texto, ilustrando su alto valor testimonial y la riqueza de la prosa narrativa. Bacardí, quien vivió a finales del siglo XIX y principios del XX, se interesó por la historia cultural que observaba en Santiago de Cuba y trató de completar una memoria escrita, producto de un fresco que no puede olvidar la ciudad y sus parajes inmediatos. El novelista, por tanto, optó por rechazar el parricidio que ya la modernidad se atrevía a descubrir; parricidio que era necesario aplastar para buscar la identidad en el pasado. La novela es fundacional: vida, testimonio y relato se trenzaron para enunciar la locución histórica. El complejo músico-danzario es descrito por medio de sus particularidades. Su sentido ceremonial estuvo presente en la cadencia y el ritmo latentes

junto al impulso comercial. La escena no puede ser escrita de una manera más ejemplar:

> La sala de trillar café se había convertido en salón de baile. Desmontadas las mesas de tijera, yacían recostadas a las paredes, en ella también los bancos cuajados de mujeres. En una especie de tarima alta, se hallaban presidiendo el rey y la reina, corte elegida por los esclavos; un poco más abajo el bastonero director de las danzas; junto a ellos hombres y mujeres señalados con diversos títulos jerárquicos, y por el resto de la sala, bastante amplia, esparcida la dotación casi en su totalidad. Sus ventanas sin rejas y dos puertas abriéndose al exterior daban claridad al recinto. En un círculo los músicos con sus tumbas y chachás, la mayoría de las negras con maracas de hojas de lata, llevando con ella el compás de la música y el canto. (pp. 53-54)

La novela, aun cuando su trama abordó la historia incidental desde el lento proceso de La Demajagua hasta el Pacto del Zanjón, resultó una reproducción fiel de la historia gestada desde inicios del siglo XIX. La Fortuné no era más que un cántico reproducido desde Saint Domingue, Tigoave, La Mole, Rivière y Saint-Nicolas.

Aquellos atabales o tangos, como se conocían las reuniones de negros que ofrecían sus toques y danzas, respondían a un bello ceremonial que reflejaba su riqueza folclórica. La orquesta tocaba con sus tambores; unimembranófonos para el baile babul, llamados catá; dos tambores de cuero, el *prémier* y el *sécond*, y el catá para el baile *fronté*. El complejo no evidenciaba rasgos de profunda religiosidad, sino que privilegiaba un ceremonial de estirpe y abolengo. Las danzas eran dirigidas por los gobernadores y la mayora de plaza. Según Fernando Ortiz (1995), en ese complejo "(…) se efectúan diversos bailes y pasos de danzas; tales como el cocoyé, el masón, el jubá, el grasimá y otros". (p. 22)

Los bailes generaban una policromía a ojos de los espectadores. La presión de bailadores y cantantes producían, al decir de Ortiz, un arabesco, al ritmo de los chachás y con el acompañamiento de las tumbas y del catá. El sentido antifonal de los cantos llevaba al diálogo entre el composé, que era el improvisador y los coreutas, que respondían con su estribillo.

El autor de *Via Crucis* plasmó la gran escena como parte de un éxtasis, en el que el chachá llevaba la voz cantante. Los danzarines rompían el babul con su cadencia y se conjugaba una rica simbiosis entre música y danza. Las parejas de bailarines gozaban de un complemento de

sabor auténtico. Un fino erotismo se cuajaba en la ceremonia, al igual que un grito de libertad colectiva.

> (…) inclinándose de momento en momento, y pasando bajo el brazo de ella, como bajo galante arco triunfal, obtienen una ovación de los que les contemplan. Los carriles se repiten, y a un movimiento cadencioso e incitador de caderas, el delirio llega a su colmo: las maracas agítanse como enloquecidas o poseídas de furia; auméntase el repicar de las tumbas; la más anciana de las negras ata un pañuelo verde a esa pantorrilla del bailador; un mozo introduce en la boca de la beldad un real de plata, y en tanto que espectadores de ambos sexos se disputan el limpiarles el sudor del rostro, el cantar agudo y delirante resuena con inusitado brío:
>
> Blan la yó quí sotí en Frans, ¡oh, jelé!...
> Yó prán madam yo servó sorellé…
> Pú yó caresé negreés…
>
> Y vibra en los espacios la última sílaba, larga, prolongada, lastimera, sin tomarse aliento, como un ¡ay! que se va perdiendo en los espacios; imprecación del servilismo, protesta de impotencia y quejido de un rebaño de la humanidad. Ese cantar es el desahogo inocente y patético, a la vez, de la raza oprimida que con la letra en que se contiene la idea que zahiere se venga del amo, acompañando las notas musicales con un canto tristísimo de dolor infinito.
>
> —¡Masone! –impuso el bastonero. El amo y las visitas hacían irrupción en la sala, y se indicaba la danza de honor para Jean Pierre y sus acompañantes.
>
> Doce parejas con sus contorsiones y figuras, pasaron y repasaron, corrieron y se deslizaron, demostrando su habilidad de danzadores con movimientos y contoneos imposibles. (p. 55)

La tradición de la escritura local matizó el apogeo de la historia. Los saberes francohaitianos esgrimidos por Bacardí se repitieron en *Filigrana*. La larga duración, más allá del tiempo fundacional, propició el decursar de la festividad en la imagen del escritor. Esta vez es una fiesta o reunión de libres de color:

> Tun-tan, decía la tambora, y el eco tenía, con el ruido del parche unas voces mujeriles, que no cesaban de proferir, con manifiesto cansancio, una disparatada cantaleta:
>
> Ma susú bayoné
> Darle palo al quimbombó.

> Inconscientemente, Carlos picó tras sus amigos, siguiéndoles a corta distancia, los alcanzó cuando ya habían detenido las cabalgaduras ante una enramada, frente a un bohío en el cual personas de color, de ambos sexos, bailaban, cantaban, tomaban agualoja y se enamoraban libremente. (Bacardí, 1999, p. 72)

El complejo de la tumba francesa originó luego conjuntos portadores de esa tradición, como la Caridad de Oriente. Esta, a partir del siglo XX, conformó una sociedad que recreó esta cultura y, mediante un rico proceso de endoculturación, mantuvo el folclor de toques y danzas de generación en generación.

Este fenómeno se transculturó, además, en determinados espacios, donde los negros detentaban las creencias africanas, como parte de la santería y el vodú, lo que generó una especie de cruces en los cultos. La iconografía tomada en el culto original de la tumba francesa fue la Virgen de la Caridad del Cobre. Esto fue producto de la Ley de Asociaciones, la cual ordenó el empadronamiento de esas agrupaciones bajo la advocación de un santo católico. Como plantean Millet y Brea (1989, p. 30) la Sociedad Lafayette, fundada en 1862, cambió su nombre por el de Caridad de Oriente en 1905. La voz tumba luego fue también asociada a los tangos de los cabildos de negros en Santiago de Cuba; de ahí que fuera una terminología capital en la memoria santiaguera.

La prestancia del baile fue poderosa en la asimilación de la jurisdicción Cuba. Los gestos franceses se agregaron a la cultura insular y se plasmaron en bailes de salón que se sumaron a la cubanía. El sabio Fernando Ortiz (1987) expresó:

> Al observar las tumbas francesas se recuerda enseguida los bailes de figuras y cuadrillas de las ochocentescas danzas, los rigodones, los lanceros, y sobre todo el minué con sus variantes. Ese baile francés ya no es de los palacios borbónicos de Francia; al aclimatarse aquel en Las Antillas absorbió sus cálidas candencias de trópico y de África. Fue baile mulato. No bajó de arriba, como la contradanza hasta ser danzón; subió de abajo, que de negra caringa selvática quiso ser encavillado minué de corte. Aquí no se bailó con blancos violines y flautas, como el cocoyé, sino con afros tambores y chachás; pero en cambio reprodujo la fina cortesía metropolitana. Fue baile en que se mezclaron la morenura y el señorío de los abolengos. Los instrumentos y los ritmos venían de los ritos misteriosos de Dahomey y del Congo, las figuras y cadeneos eran de Versalles, pero los pasos y los contoneos, recordaban todavía la

> plantación donde se fundían las sangres y los pigmentos y se juntaban en una misma riqueza la blanca azúcar y el negro café. (p. 63)

Otra bella descripción sobre la tumba francesa la ofrece Baralt y Celis (citado por Martínez, 1935), quien mostró el empuje de la bayadera africana y el ímpetu de la música:

> (…) sale al centro de la rueda una de las bayaderas africanas y la música empieza. Al principio se inclina muellemente la brisa, con una expresión de ternura que creería imposible encontrar en aquella criatura degenerada; sigue la rueda y con sus miradas apasionadas invita a los hombres a tomar parte en su danza; más ninguno se adelanta; la bailarina muestra el placer de su soledad, y se entrega sola a sus pasos animados. Entretanto el tango redobla sus golpes; su compás es vivo y arrebatado, y toca el último grado del alegro cuando va disminuyendo para volver a caer en el andante más pausado; ora es el crujido del torrente que se despeña, ora el dulce arruyo del arroyo juguetón. La bailarina sigue los caprichos del músico y se deja arrastrar por su pasión y sus instintos que nada refrenan. Todos los pañuelos de colores vivos de sus compañeros van cayendo en montón sobre sus hombros, y cuando tras el golpe más agitado que puede concebirse, el tango da tres golpes irregulares y cesa repentinamente, la que ha arrebatado los aplausos de sus compañeros, tiene el cuerpo quebrantado por el cansancio, mas el espíritu deseoso de volver a comenzar. (p. 169)

Ese era el incesante diálogo que se establecía entre los bailadores y músicos en el complejo de la tumba: contoneo y abolengo fueron claves para entender estas danzas introducidas por los francohaitianos a los largo del siglo XIX a través de sus oleadas inmigratorias. Otra arista que no puede soslayarse es la referida al tema de la educación relacionado con la danza. La academia francesa devino factor importante en los espacios educacionales santiagueros, pues varios inmigrantes abrieron escuelas en múltiples puntos de la ciudad, sobre todo en el barrio francés. El minué, la contradanza, la cuadrilla y el rigodón fueron objetos de los patrones de enseñanza, pues el aprendizaje era capital para dar a conocer los adelantos franceses, al igual que su folclor.

Catalina Chaiñeau Antomarchi fundó a finales de los años veinte, en cuanto llegó de Francia, una escuela para señoritas en la calle de San Pedro, cerca de la Catedral. La señora tenía entre sus objetivos educar a las jóvenes en los preceptos de la religión cristiana, así como adiestrarlas en

corte y costura y bordado. También el plan de enseñanza contemplaba Gramática Castellana y Francesa, Escritura, Aritmética, Historia Antigua y Moderna, Geografía y Mitología. Entre las disciplinas optativas figuraban, en el caso de que los padres lo desearan, Lecciones de música vocal e instrumental, Dibujo y Baile. Madame Antomarchi garantizaba, mediante el prospecto, que su escuela seguía fielmente las normas de educación de Francia. Allí, seguramente, se instruía a las jovencitas en cómo dar pasos de aquellos bailes cortesanos que irrumpían paulatinamente en la Isla. (*Gacetas 18*, (Archivo General de Indias))

El bachiller en letras y licenciado en Derecho por la Universidad de Francia Antonio Antomarchi, juzgó también conveniente fundar un colegio. Este perseguía, al igual que el de su compatriota, los preceptos de la religión católica y las disciplinas fundamentales de Geografía e Historia. Su prospecto añadía: "Se les proveerá de maestros para enseñar la música, el dibujo y el baile á los jóvenes á quienes gustaren sus padres dar esta clase de instrucción agradable; pero se tomarán las medidas convenientes para que hagan en ella progresos rápidos, sin que por esta razón se descuiden de los otros estudios que por su importancia deben preferirse á aquella". (*Gacetas 18,* (Archivo General de Indias))

Antonio Antomarchi garantizaba reglas estrictas en 1829, pues de otro modo no se podían establecer los adelantos de la educación ni la prosperidad de su escuela. La danza constituía una materia prevista para el desarrollo de los jóvenes. Los franceses no perdieron tiempo en sus conquistas culturales. Mientras la mayoría de los colegios a la usanza hispánica desconocían esta materia, los naturales de Francia y Saint Domingue sí la incluían. Esto marcaba diferencias, no solo en los sistemas de enseñanza, sino además en la inclusión de una materia que había sufrido denostaciones a lo largo de su historia. Cinco años antes, el 27 de febrero de 1824, un señor apellidado Lemoine también situaba un establecimiento de enseñanza en la plaza de Santo Tomás donde instruyó a los niños en diversos estudios y aplicaciones prácticas. Aunque no se señalan las materias fundamentales, se infiere que fue émulo de sus coterráneos a través de esos planes educativos. (*Gacetas 54* (Archivo General de Indias))

En 1830, en los anales de la instrucción pública de la ciudad, se contemplaban los adelantos del matrimonio francés de Leverthon y Juliana Perrín, quienes con la anuencia del gobernador de la plaza habían situado una casa de educación religiosa. En ella impartían lecciones de Aritmética, Geografía, Historia, Música vocal y Piano. En este caso, aun cuando no

incluía al baile, se ofrecían nociones de música, por lo que se infundía a los educandos de determinados preceptos de enseñanza artística. (*Noticioso Comercial 5/30,* (Archivo General de Indias))

En medio de esta atmósfera también se introducía en Santiago de Cuba el moderno baile del vals, conocido en los caracteres periodísticos como *waltze*, y al que juzgaban como un género danzario apreciable para la juventud. Diversas costumbres y géneros del folclor europeo se apoderaban de la ciudad, ya que algunas escuelas inglesas y alemanas penetraban en los corrillos locales. La técnica del vals era justipreciada en algunas crónicas, como la siguiente del 11 de enero de 1832:

> Como muchas de la reverendas matronas de esta ciudad que han pedido su dimisión o retiro, por su inhabilidad natural para los bailes de nuevo cuño, se hayan indudablemente ignorantes de los movimientos y figuras de esta modestísima exhibición; se va á tratar de dar alguna ligera noticia de ella, para que sus maternidades muy reverendísimas entiendan, sepan y conoscan la manera en que se estriega el lino para que blanquee, cuando se valzca fuera de su inspeccion y vigilancia censoria.
>
> Dada pues la señal por la música, despejado el local de los atletas, y formadas las parejas en columnas de á dos de frente, toma el caballero á la dama por el rededor de la cintura: la señorita revestida de un desden melindroso, estiende su tornatil sobre uno de los hombros de su compañero, como un ademán de detenerle á fin de que no tome mas de lo que le dan. En esta posición da principio la marcha con unos pasitos nobles y mesurados, y repentinamente pasando de este compás á otro más violento; se van dando, dando, dando. Acabe V. con mil santos. ¿Que es los que se van dando? bueltas por toda la sala. ¿Qué más quería V. que se dieran? (*Periódicos 5/37, El Dominguillo de Santiago de Cuba*, (Archivo General de Indias))

En 1842, según notificó Emilio Bacardí, asistían 2256 niños de ambos sexos a las escuelas públicas santiagueras. Entre ellas destacaban algunas francesas e inglesas, que impartían las asignaturas en sus idiomas respectivos. En ellas se daban clases de Gimnasia, Baile, Dibujo y Música instrumental y vocal. Figuraban entre las de niñas la de madame Juana Pelet (francesa) y Anastasia Navwart (francesa e inglesa), mientras que en las de los niños se incluían las de los franceses Luciano Peaut, Juan Luis Chauvin y H. L. Cheioin. (Bacardí citado por Triguero, 2015, p. 49)

Una de las primeras escuelas introducidas por los franceses en la ciudad, fue la casa de enseñanza de madame Cavalier. El 12 de febrero de 1824, Cavalier dio a conocer un prospecto de enseñanza que reconocía, entre sus intenciones más marcadas, la limpieza en el comer y el aseo del vestir. Entre los libros fundamentales que aseguraba la directora estaban: *El Catecismo*, *La Biblia*, *El Catecismo Histórico*, *Mitología*, *Geografía*, *Las Fábulas* de La Fontaine y de Floriana, la *Gramática* de L´Homond, el *Vocabulario* de la Academia Francesa, *La Escuela de las Buenas Costumbres, La imitación de Jesucristo* y la *Preparación a la primera comunión*. Incluía la enseñanza del Francés y el Castellano, la Aritmética y las gramáticas francesa y española.

Llama la atención que, entre los intereses de Cavalier, se hallaba la colocación de materias que acompañaban el currículo con un trasfondo artístico. El fortepiano, la música vocal, la guitarra, la danza y el dibujo constituían necesidades que debían resolverse para aliviar la situación existente en las colonias.

Cavalier, quien había nacido en la opulencia y había perdido sus riquezas en las revoluciones de Francia y Saint Domingue, apostaba a un sistema ambicioso para las artes locales. En sus salones se expresaba un estilo de la vida cotidiana desde el trasunto francés. Su prospecto reconoció, el 13 de febrero de 1824, el influjo mediante la impronta parisina:

> Los Maestros de danza y divujo serán pagados á un precio moderado, y estarán bajo la instrucción de dicha Madama Cavalier; la cual habiendo recibido en Paris lecciones de los mas famosos Profesores de aquellas dos artes de adorno, podrá ayudar de un modo positivo el progreso rápido de las jóvenes Señoritas. (*Gacetas 54, Prospecto de enseñanza*, (Archivo General de Indias)

A tal punto había llegado la impronta francesa que, el 3 de noviembre de 1855, se proponía en *El Diario Redactor* que los bailes de Santiago de Cuba abrieran con el rigodón o cuadrilla:

> Nosotros creemos que en estos grandes bailes de circunstancias, debía establecerse el rigodón como abertura de la sesion, pues es muy elegante y aristocrático á la vez que rompan el baile las mas distinguidas parejas como sucede en los círculos fashionables de Europa. En el único caso en que adoptaríamos el rigodón, como cosa seria y comme il faut, porque á la verdad no es baile que nos agrade. Pero repetimos que algunos vis-á-vis como obertura tiene un

> chic de distinción y aristocracia que distinguiría esos grandes bailes de los demás de confianza. (*El Diario Redactor*, 1855, p. 3)

Los bailes también tuvieron otro fuerte influjo a través de la inmigración francohaitiana, relacionado con la religiosidad de algunos grupos que penetraron en la región oriental. Recuérdese la variedad de creencias de la africanía presentes ya en las islas del Caribe que, amalgamadas al concierto imaginero, generaron cultos híbridos establecidos por medio de los contactos. Ya desde inicios del siglo XIX se estableció el culto del vodú en Santiago de Cuba, tipo de religiosidad que los habitantes de Saint Domingue cultivaban.

La literatura existente da indicios de algunas prácticas que tenían lugar en Santiago de Cuba cuando la inmigración francesa. La novel *Le séducteur*, de Marie Regnier, ofrece algunos recuerdos de tías de la autora sobre experiencias vividas en las montañas cercanas a la ciudad, pues presenta el caso de Urbano, cultor del vodú y adorador de la serpiente. (Portuondo, 2011, p. 71) Parece estar presente en este primer ejemplo la adoración a las serpientes sagradas Damballah Wédo, que regenteaba la posición masculina dominando su panteón. Aunque la autora no presenta pasajes sobre bailes, es de suponer que alguna categoría danzaria estuviera presente en el éxtasis de aquel marinero haitiano.

El interesante libro de viajes *La isla de Cuba*, del mulato francohaitiano Hippolyte Piron (1995), describe una ceremonia vodú en la que participaron trece mujeres, quienes bailaban al ritmo de los tambores y hacían loas a la serpiente. En este caso debía principiar Aida Wédo, regente en el ciclo femenino. El pasaje de Piron revela detalles de cómo la serpiente era un elemento tutelar en el culto. (pp. 51-54) El carácter de representación estaba implícito en estas danzas, pues no se puede desligar de la competencia que generaba el patrón religioso.

La historiadora Olga Portuondo ha revelado la existencia de una versión radá en un culto ocurrido durante la inmigración francohaitiana en el gobierno de Eusebio Escudero. Portuondo (2011, p. 71) sostuvo que en aquel culto había más de treinta personas, entre esclavos y libres de color, dirigidos por el hungán y el honfú, hombre de plaza o bestia de carga.

Este culto se invocaba a las deidades vodú, pero se movía seguramente entre la adoración a Mauwu, Padre Todopoderoso, junto a una suerte de representaciones católicas depositadas en el bagui. El fetomé o pensamiento de Mauwu debió representarse en el culto, entre los líderes religiosos y todos los concurrentes. Este fragmento de Portuondo reconoce el espíritu de la cofradía:

> Más interesante es que la presidencia de la ceremonia contaba con tres esclavas: Desirée, Magdalena y Leonora. De la correspondencia del gobernador se deduce que la primera desempeñaba el papel de mambó o mama loa; la segunda estaba ocupada de la tesorería de la cofradía *(hunguenikor*) y era, por tanto, asistente en la celebración cultual mientras que la última se auto declaró reina, por lo que la suponemos hiciera del coro de danzantes.
>
> (…) ¿Qué se estaba celebrando allí? Sin duda era el acto inicial de iniciación o *kanzo* de los hunsis. El gobernador Escudero menciona equívocamente aquel lugar especial, de la cámara de reclusión (el *dyevó*) donde se realiza el acto de retiro y pacificación, cuando se sorprende la ceremonia y aleluya que ya antes del desenfrenado danzar de todos los participantes, aquellas jóvenes esclavas habían convivido con hombres en una habitación o local especial del *hunfó.* Lo que él consideraba una bacanal deshonesta no era más que parte del proceso iniciático donde posiblemente, cuando se produce el allanamiento, se preparaban para la plena posesión al calor de la danza. (2011, p. 73)

Esta danza, pletórica de rito, presidida por la alta jerarquía sacerdotal masculina se dedicaba a los loas que presidían la casa-templo. A juicio de Portuondo, la ceremonia de iniciación se celebraba con la preeminencia de Agüé o Damballah Wédo y representaba, además, a unos marineros que querían embarcarse hacia África y pedían protección para el viaje. En la unción de Damballah Wédo se recordaba a la antigua religión dahomeyana, que también se apoyaba en Erzilí, la diosa sensual. En su leyenda, se explota su atractivo erótico y, según Ramiro Guerra (2008), "aparecerá buscando el apoyo de los hombres jóvenes presentes a quienes acaricia descaradamente, cogiéndose de brazos con ellos, uno a cada lado y saludando a las mujeres con un despectivo agarre de dedos meñiques". (p. 280)

Los hunsis que bailaron en la ceremonia recordaban el mundo invisible de la conciencia supraterrenal del practicante vodú y, por medio de la variante radá, personificaban sus creencias al ritmo de los tambores. El *agbé* o vida material se expresaba en sus cuerpos entre trances espectaculares de los propios loas invocados. El culto fue censurado por Escudero, quien castigó a los practicantes con diversas sentencias: azotes, grilletes, trabajos públicos, prohibición de reunirse y de no calzar zapatos. (Portuondo, 2011, p. 75) Una vez más, el ritual sufría las consecuencias de

la evaluación de los aparatos gubernamentales, represores de aquellas prácticas.

El 14 de noviembre de 1817, el capitán general de la isla, Eusebio Escudero, criticaba el caso de algunas esclavas que vivían en cuartos alquilados y que se dedicaban al culto. Ellas eran Carolina, de *monsieur* Marsigni; Carlota, de *madonna* Molina; Franca, de Despayne; Melania, de la señora Morin y Ana, de cuyo dueño no se presenta el nombre. La orden dictada por Escudero consignaba:

> Habiéndose noticiado que un cierto número de negras esclavas francesas a teniara formada una Sociedad con contribuciones estipuladas asi con objeto á reunirse, y baylar en los dias festivos, como para socorrerse recíprocamente en sus necesidades, y ocurrir á la libertad de aquellas que no se considera son bien tratadas de sus Señores, procedi inmediatamente á la indagación de cuanto pudiese convenir sin malgastar el tiempo en formal proceso, ni consultas examinándose por mi algunas de las que se hallaban indicadas en la sobredicha sociedad, y justificado de este modo breve que con efecto habia la tal congregación compuesta de dos que se reconocian con el título de grandes madres y otra con el de Reyna esta con una banda de sintas verdes terciadas, y las demas socias con un lazo del mismo color en el brazo aunque con el solo objeto de impedir que se le mezclasen en la concurrencia algunas otras no llamadas á ella: que por una vez se habian reunido á comuer en la casa de un Frances blanco Dueño de una de las primeras, asistiendo a la funcion sobre diez negros barones libres sus concubinarios (hallándose hoy fuera con plazas de marineros en buques del comercio del Africa), y de quienes recibieron la primera impresión para sus desordenes recreos consideré importante atemorizar y reprimir estas esclavas del modo que pudiese serles más sensible y ejemplar (…). (*Cuba, leg. 404*, (Archivo General de Indias))

Estas prácticas vislumbraron casos fortuitos de danzas que simulaban un carácter representativo y que habían entrado a la ciudad santiaguera al calor de aquella revolución de Saint Domingue, propicia para la comunicación intercultural y el contagio de los ritos. De esa manera, ya sea de forma soterrada o evidente, el espíritu de la danza entraba hasta los tuétanos en los habitantes de esta región.

Bibliográficas

1. Bacardí, E. (1923-1925). *Crónicas de Santiago de Cuba,* 10 t. Santiago de Cuba: Tipografía Arroyo Hermanos.

2. Bacardí, E. (1999). *Filigrana.* Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

3. Bacardí, E. (1979). *Via crucis*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas.

4. Crespo, A, Arze, R., Ballivián, F, y Orozco, M. (2008). *La vida cotidiana en La Paz durante la Guerra de Independencia (1800-1825).* Bolivia, La Paz: Cibeles S. R. L. Artes Gráficas.

5. Cruz, L. (2006). *Flujos inmigratorios franceses en Santiago de Cuba (1800-1868).* Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

6. El Dominguillo de la isla de Cuba. (16 de mayo de 1824). "Antipatías naturales", (20).

7. Fuentes, L. (1981). *Las artes en Santiago de Cuba*. Incluye estudio de un libro, su autor y la órbita de ambos, de Abelardo Estrada. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas.

8. Guerra, R. (2008). *Calibán danzante.* La Habana: Letras Cubanas.

9. Lapique, Z. (2008). *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes 1570-1902*. La Habana: Editorial Boloña y Editorial Letras Cubanas.

10. Leal, R. (1975). *La selva oscura. Historia del teatro cubano desde sus orígenes hasta 1868*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

11. Martínez, R. (1935). *Oriente folklórico*. Imprenta Ros.

12. Millet, J., Brea, R. (1989). *Grupos folklóricos de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

13. Ortiz, F. (1987). "Del folklore antillano afrofrancés". En *Del Caribe*, (8), pp. 61-65. Santiago de Cuba.

14. Ortiz, F. (1975). *Los instrumentos de la música afrocubana. Las tumbas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

15. Piron, H. (1995). *La isla de Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

16. Portuondo, O. (2012). *El Departamento Oriental en Documentos (1800-1868),* t. II. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

17. Portuondo, O. (2011). "Una temprana cofradía vodú". En *Del Caribe*, (55), pp. 71-75. Santiago de Cuba.

18. Portuondo, O. (2001). *Viñetas criollas*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago.

Ernesto Rafael Triguero Tamayo
Эрнесто Тригеро (Куба)

La poética de Nicolás Guillén mediante el paradigma de la identidad cultural
Поэтика Николая Гильена в парадигме культурной самобытности

La obra del poeta Nicolás Guillén resulta eminentemente cubana. Otra definición de nacionalidad no se le puede dar, aunque algunos temas de su poética lindan con el universo de las islas que tanto interesa a una aproximación del Caribe como sustrato cultural. Guillén es nuestro intelectual, poeta que afirma su cosmos sobre los mundos posibles y aparece como un demiurgo de la identidad.

A pesar de la polémica sostenida en 1937 mediante los puntos de vista esgrimidos por el crítico Guy Pérez Cisneros (citado por Gutiérrez, 2010, p. 20) en su «Presencia de ocho pintores», en los que Nicolás Guillén es uno de los posibles protagonistas del arte afrocubano instaurado en la Isla, inobjetablemente su interés por las huellas de la nación quedaron plasmadas en una obra sabrosa, auténtica, espontánea y muy cubana.

En su universo repleto de imágenes, sensorialidades, historias y espacios, Guillén se cruza con una metáfora de la imaginación y escribe sobre los destinos de la otredad; otredad de partidas y llegadas en la superficie de la Isla. El crítico Ambrosio Fornet (2009) concibe de esta forma la relación entre este poeta y los orígenes de la cultura de su patria:

> (…) la patria es la lengua en que nos expresamos y comunicamos, idea que –confrontada con la trayectoria de Guillén— nos lleva de inmediato a descubrir la luminosa sombra que proyecta sobre ella el vacío genético, la incertidumbre de las genealogías en la memoria de pueblos violentamente desarraigados y dispersados por la trata. (pp. 221–222)

Cuando evoluciona la poesía de Guillén, entre los años treinta y cuarenta del siglo XX, ya la Isla ha desandado una historia colonial trau-

mática, agresiva y violenta por las migraciones forzosas de la esclavitud africana. Los capítulos de la Historia podrían suplantar los vericuetos de la poesía, pues a esta última le es más difícil guardar la memoria social de los individuos. Sin embargo, no le está vedado el eco de la memoria en la genealogía de la escritura. ¿Acaso el escritor cubano José Lezama Lima no ideó su sistema poético a través de la teleología insular?

Para realizar la aproximación a Guillén se puede inducir una suerte de antropología textual poética que explota la otredad multiplicada sobre los acervos culturales, raciales, políticos y sociales; el imaginario y la memoria desde las construcciones culturales y el mundo del arte entremezclado con la lengua, los sitios, las atmósferas y la penetración de una textualidad en las islas y las razas. El vaso comunicante, desde su sentimiento como escritor, constituye la sangre, líquido simbiótico del ser universal:

> *La sangre es un mar inmenso*
> *Que baña todas las playas (...)*
> *Sobre sangre van los hombres,*
> *Navegando en sus barcazas:*
> *Reman, que reman, que reman,*
> *¡nunca de remar descansan!* (Guillén, 2004, p. 19)

A Guillén no le importó la diferencia de razas, los principios dogmáticos o los fundamentalismos, xenófobos de por sí en toda clasificación cultural. Cuando el hombre intenta someter una cultura al carácter del individuo o de la colectividad, sin ofrecer el diálogo permanente sobre la esencia ontológica, lleva las de perder. El mundo posible transporta a la sangre por las arterias del ser multiplicado en el espacio. Queda, pues, la sangre como la energía fundadora de las culturas, más allá de todo relativismo. Esta sería la primera piedra del gran edificio que el poeta junta en la ruta de los hemisferios.

¿Adónde ha de llevarnos la sangre ante las diferencias irreconciliables de los seres por imponer las verdades aparentes? El camino no deviene un valladar para el poeta, aunque sí suscribe una utopía que impone el realismo y el idealismo subjetivo. Hay una validación que está en el sustrato poético, cuya cuestión se sitúa en la búsqueda de la comunicación humana. El deseo de este camagüeyano universal, visto desde la antropología contemporánea, persigue una impronta habermasiana, pues quiere construir la igualdad mediante el ritmo de su escritura. El pensador alemán Jürgen Habermas habló a fines del siglo XX de la necesidad filosófica de congeniar

el mundo de la sociabilidad desde la interpretación de la vida hacia la comunicación compartida. (citado por Alméras, 2006, pp. 216-227). Se trata, en este caso, de una ética guilleniana de la solidaridad y la entrega entre los seres humanos.

A la escritura de Guillén se impone mirarla por la manera en que subraya una eticidad para el compartir; de manera que la sustancia de su mundo es la de la hermandad relacionada con la génesis de toda tradición y el afianzamiento de puentes de amistad entre los hombres. Las barcazas que unen los espacios de las islas se empapan de la sangre contaminada por las culturas. El mundo de la transtextualidad define su poética y teje al Caribe y a Cuba como habitaciones de una gran casa, cuyo modelo arquitectónico defiende la libertad, el amor y la conquista de la sociabilidad.

Sobre la poesía como diálogo, el ensayista cubano Enrique Saínz (2003) ha subrayado:

> Acaso sea imposible hallar en la historia de la Cultura otro movimiento de tanta fuerza y que nos haya revelado con tal hondura nuestro puesto en el Cosmos, nuestra inconmensurable sed de justicia, de Armonía, de Amor, y al mismo tiempo nuestra radical impotencia para vivir en consonancia con esos ideales supremos. La poesía quiere llegar al conocimiento, al develamiento del Ser, y nos dice las otras maneras posibles de acceder al centro de la Realidad porque nos comunica otras expresiones del Ser único. (p. 3)

Nicolás Guillén configuró en su poética el diálogo de las culturas insulares, asumidas por muchos poetas en la evolución de la historia cubana. La isla aparece imaginada por los artistas y escritores, dependiendo de recursos literarios sobre la base de contextos, estilos y usos de la semántica. El autor de *Motivos de son* y *Sóngoro cosongo* no inauguró el culto a las islas como suceso de la creación. Indudablemente, en las tierras de Sotavento y Barlovento, en las Antillas menores y mayores, el pensamiento literario había hallado desde tiempos anteriores una densidad en el texto endogámico, es decir, en las interioridades y las uniones incestuosas entre los seres de las islas y también entre los espacios contaminados de sus regiones.

La «búsqueda del destino desde el pasado» y la «belleza de un paisaje», (Saínz, 2003, p. 3) presentes en la perspectiva ensayística de Enrique Saínz, relacionan el conflicto fundamental del hombre caribeño ante una memoria que, muchas veces, ha sido alterada por los procesos del eu-

rocentrismo o la colonialidad del saber. Guillén entró en el paisaje en tanto modelador del universo. La paisajística no solamente apresa en su obra los rasgos físicos o la policromía de la tierra rodeada de mar, sino que adquiere la genealogía tutelar adivinada por sus misterios:

> *Trópico,*
> *tu dura hoguera*
> *tuesta las nubes altas*
> *y el cielo profundo ceñido por el arco del Mediodía.*
> *Tú secas en la piel de los árboles*
> *la angustia del lagarto.*
> *Tú engrasas las ruedas de los vientos*
> *para asustar a las palmeras.*
> *Tú atraviesas*
> *con una gran flecha roja*
> *el corazón de las selvas*
> *y la carne de los ríos*. (2004, p. 109)

Su texto caribeño es maravilloso, taumatúrgico, completamente enraizado en las potencias creativas de la naturaleza. El calidoscopio guilleniano fabula una existencia rica mediante el misterio de la palabra, en la que no falta el entramado humano a través del diálogo con las razas. Ha desandado el misterio de las islas y conversado con Tierra Firme, África y el más allá asiático. El tejido etnocultural interpreta, desde la poesía, una cuerda musical sentida por el *homo faber*, condición antropológica que orienta la identidad del hombre y su realización social.

El trópico no resulta un paraíso, sino un telón complejo, fractal; un telón imbuido por fragmentos culturales diseminados en la plataforma caribeña. El color se introduce en la parafernalia política, a la que Guillén acusa por mantener las ofrendas sucias de las naciones. El son requiere nitidez, la poesía popular regurgita y las claves participan en el propio misterio que intenta deconstruir la sustancia imantada. Lo fractal entra en su discurso: la política, la sociedad, el folclor, el hombre. La antropología se puede interpretar en su cosmovisión: formas del consumo, sentido comercial, vida en las plantaciones.

> *!West Indies! !West Indies! !West Indies!*
> *Éste es el pueblo hirsuto.*
> *De cobre, multicéfalo, donde la vida repta*

con el lodo seco cuarteado en la piel.
Éste es el presidio
donde cada hombre tiene atado los pies.
Ésta es la grotesca sede de companies y trusts.
Aquí están el lago de asfalto, las minas de hierro,
las plantaciones de café,
los ports docks, los ferry boats, los ten cents (...). (2004, p. 129)

El espacio caribeño presenta una visión multiforme y exige una lógica de denuncia sobre la realidad. Este diálogo antropológico no le niega participación a las razas ni a sus dramatismos interiores. Asimismo, Guillén atrapa la atmósfera, el clima, el mundo caribeño entre sombras y soles. La relación entre el tambor, instrumento de gran riqueza percutiva en la geografía cubana, y el calor, elemento del clima, demuestra la penetración en una huella etnográfica que, por supuesto, descifra la posibilidad poética. El tambor acompaña los torsos, la lengua y el fuego presentes en las culturas caribeñas. La onomatopeya y la aliteración conforman su taumaturgia. El eco lingüístico y la memoria de los textos guillenianos logran circunnavegar el mosaico del folclor:

Las islas van navegando,
navegando, navegando,
van navegando encendidas. (2004, p. 122)

Nótese en Guillén al hijo pródigo que busca las esencias de su tierra. La isla se remonta al espacio dibujado por la sustancia poética. El autor de *El son entero* pidió permiso a la música y se hermanó con el folclor para cantar las voces de la identidad. En su visión no había diferencias de razas, aunque sí reconocía las diferencias culturales. Su poética subrayó la verdad de los mundos del sur, el trópico y las islas, cuyos mapas recibían la fatalidad del subdesarrollo y el determinismo de sus gentes, pisoteados por una realidad que exigía cambios en sus universos.

El arte y la política se manejaban en sus metáforas. Sin embargo no se constataba a un mero propagandista, sino a un avizor de la futuridad. Mientras Juan Bosch era un pensador que creaba una historia del discurso histórico-social caribeño, presentando el mapa de una evolución permeada por todos los horizontes posibles, Guillén se preocupaba por la urdimbre poética. Eran dos planos de la realidad, dos géneros hermanados.

Hay un texto en su escritura que permite señalar una de las temáticas de su discurso cultural. *Motivos de son* constituye una joya de la literatura cubana y un conjunto de poemas que traza las rutas de la negritud. El negro bembón se convierte en un personaje reconocido, real en esta escritura. Teniendo como antecedente el pensamiento sociológico de Fernando Ortiz, Guillén reconoce la cultura negra, afianzada en su patria hasta la médula. No por gusto esta voz poética ha formado parte de una oralidad en el discurso de la nación cubana. «Negro bembón» ha devenido en intertextualidad, presente en múltiples resultados de la escena insular; piénsese en la declamación de la poesía antillana por Luis Carbonell o en otros diálogos sobre la identidad nacional:

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón? (2004, p. 83)

La santidad, por supuesto, juega con una ironía que, en todo momento, proyecta la realidad, para dar espacio a unas cualidades físicas que no necesitan la imagen, ya esta aparece en el pueblo; una santidad que no negocia el artificio, sino la verdad de la raza.

Nicolás Guillén creó una especie de eco en su poesía por medio de un mosaico lingüístico original, con la introducción de consonantes que reforzaban la pronunciación. Ellas crearon un desprendimiento necesario para la profundidad del canto y la orquestación. El acento sonoro coadyuvó a la formación de dispositivos de invención poética en estos versos. Las repeticiones, por su parte, intentaron remedar las claves folcloristas de la música de los negros en Cuba:

Sóngoro cosongo,
songo be;
sóngoro cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien. (2004, p. 84)

Guillén discute sobre la marginalidad, tema controvertido y polémico. José Lezama Lima y Guy Pérez Cisneros no querían que los destinos cul-

turales cubanos se llenaran de tanta africanía; sin embargo, la Historia situó esta característica sociológica como imagen de la nacionalidad.

Ante la orquestación presente en Nicolás Guillén, el crítico Desiderio Navarro (2002) ha apuntado:

> En el caso de los *Motivos de son*, por ejemplo, el efecto onomatopéyico de percusión de tambor no depende sólo de la organización fónica del texto, sino también del contexto estilístico: como anuncia el título general, cada uno de los «motivos» es una estilización según las letras de sones, o, como aclaró en su tiempo el propio Guillén, un «poema-son, basado en la técnica de esa clase de baile», y el son se caracteriza por el papel fundamental que desempeña en él la percusión; por otro lado está la peculiar organización rítmica que, por su parte, también tiende a esclarecer una relación de iconismo con el ritmo de la percusión propio del son. (p. 45)

Esta percusión crea el sello de raigambre folclórica y posibilita otra de las imantaciones de la identidad guilleniana. En su orquestación, la sabrosura sale por los poros, mientras se infiltra en el paisaje cubano.

El camagüeyano fue singular en su apreciación, a modo de prólogo en *Sóngoro cosongo*: «La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y se entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico». (2004, p. 92)

Este último cuaderno subraya un *leit motiv* fundamental: la sonoridad de los instrumentos convoca las razas para rechazar la marginalidad. En las composiciones «La canción del bongó», «Canto negro», «Rumba», «Organillo» y «Quirino» la imagen resulta transparente. El poder de la palabra logra mezclarse con la música para distinguir su eficacia comunicativa. «Quirino» asume los códigos de una unidad estilística que, por lo demás, obtiene un contrapunto entre la imagen racial y la idea musical.

La poética cocina el sabor antropológico, creando una cita de la imaginería negra; mientras, en «La canción del bongó», el blanco y el negro gozan el mismo son. Los artefactos semánticos, tan caros en la visión del semiótico Stefan Morawsky, asumen en sus versos el predominio de la connotación sígnica, mediante palabras como: bongó, son, cuero, ajiaco, conga, bemba. Todos estos atributos culturales, indudablemente, conforman la cubanía.

Otro de los textos capitales en el que Guillén bojea sobre el mestizaje es *El son entero*. La traducción se afianza a partir del sincretismo cultural. La utilización de términos claves al uso en los cabildos africanos orienta el discurso. «Arará, cuévano,/ arará sabalú» deja entrever la relación existente con la «negra madera» que, por supuesto, ratifica la fuerza y el empuje de lo que muchos quieren marginar. El aliento y la esperanza llenan el cuaderno; la espera, sin duda, garantiza una ilusión conformada por los principios. El camagüeyano anhelaba la igualdad al comparar esa identidad con la materia natural.

Se presentaba, por tanto, una traducción capaz de interpretar el mundo soterrado que las elites censuraron en Cuba. El sincretismo operaba sobre la mezcla de las prácticas culturales arropadas en la metáfora política. Con el «Son número 6» se hace una petición al reconocimiento de la identidad yoruba, cuyo deseo reclama la trascendencia de una filosofía y una praxis nacional. Asimismo, considera los otros cultos en la huella sociológica. Congo, mandinga, carabalí, completaron esa petición. Guillén suscribía una música para el mestizaje, cargada de acción puesto que el «son de todos no va a parar». (2004, p. 193)

En sus elegías, por su parte, se manifestaba una identificación hacia temas que demostraban madurez y, a la vez, denuncia social. El ensayista Luis Álvarez (1990) ha apuntado: «En Nicolás Guillén, la elegía, realizada de manera cumplidamente subjetiva, ha resultado, a lo largo del camino transitado por el poeta, un recipiente muy personal de su *pathos* lírico, y por ello, también un testimonio de resortes esenciales de su poética». (p. 75)

Guillén cuestionaba su prosapia mediante «El apellido» e interrogaba a su interlocutor en cuanto a las señas y mapas que habían construido su historia. ¿Dónde estaban sus raíces? ¿De dónde partían las galerías subterráneas en torno a su persona? El poeta se emancipaba mediante su voz, la cual se convertía en eco de una colectividad. El tono dubitativo indagaba en el misterio y la resonancia era enigmática. *Yelofe, Bakongo, Banguila, Kumbá, Kongué*, no sabía el poeta cuál resultaba su verdadero origen. Esto resultaba sintomático de una identidad perdida a retazos que, a la vez, reclamaba el rastreo en una historia ignorada.

La matria también pide su sitio en su poética, tema que las vanguardias literarias y artísticas explotaron en el ímpetu de la folclorización, en tanto tratamiento hacia los espacios interiores de las localidades. Guillén recordaba el Camagüey —región o provincia cubana donde había nacido— con nostalgia. Por momentos, había un tufillo, bandurria en mano, de *Fervor*

de Buenos Aires, de Jorge Luis Borges. La milonga se apoderaba del poeta, pues añoraba aquel entorno que había poblado su infancia. La «Elegía camagüeyana» recuperaba los fragmentos vividos y traducía el recuerdo como una crónica poética. Nótese el empleo de la décima, estrofa de cultivo nacional, cuyos versos alternan en el libro con heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos:

Aquí estoy ¡oh tierra mía!
En tus calles empedradas,
Donde de niño en bandadas
Con otros niños corría.
¡Puñal de melancolía
Este que me va a matar,
Pues si alcancé a regresar,
Me siento, desde que vine,
Como en la sala de un cine,
*Viendo mi vida pasar! (*2004, p. 263)

En la poética guilleniana, el lector encuentra una materia pletórica de elementos autóctonos: las iglesias torrenciales, la comarca de pastores y sombreros, la imprenta provinciana, la calle del Hospital, la ciudad que despierta. En los fragmentos del pasado se trasluce un fondo de Historia. La villa mediterránea aparece con sus personajes en versos transidos de melancolía. Ocurre, en este caso, un proceso de idealización, que Ambrosio Fornet (2009, pp. 230-22)) define como pérdida identitaria. El poeta vuelve por las secuencias urbanas, las trata de recuperar a través de la memoria exílica.

Hay en la poética guilleniana recurrencias culturales que matizan encuentros a través de su humanismo penetrante. Su discurso fue multiforme: descripción lírica mediante viajes, prosas un tanto deterministas por la relación del arte con el clima de los países, diálogo con la negritud, filosofía de denuncia, comparaciones literarias y sociales, recuperación de la Historia e identidad hacia el folclor. Lo mismo cantando en el Magdalena colombiano, que trenzando la música de la rumba, se entiende la comunicación de este poeta cubano y universal.

Bibliográficas

1. Alméras, D. (2006). «Lecturas en torno al concepto de imaginario: apuntes teóricos sobre el aporte de la memoria a la

construcción social». En Centro Nacional de Superación para la Cultura: *Selección de lecturas sobre promoción cultural,* pp. 216-227. Ciudad de la Habana: Editorial Adagio.

2. Álvarez, L. (1990). *Conversar con el otro.* Ciudad de la Habana: Ediciones Unión.

3. Fornet, A. (2009). *Narrar la nación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

4. Guillén, N. (2004). *Obra poética*, t-I. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

5. Gutiérrez, A. (2010). *Orígenes y el paraíso de la eticidad.* Santiago de Cuba: Ediciones Caserón.

6. Navarro, D. (2002). *A pe(n)sar de todo. Para leer en contexto*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

7. Saínz, E. (noviembre-diciembre de 2003). «La poesía como diálogo perpetuo». En *La Gaceta de Cuba,* (6): 3. La Habana.

Маргарита Файзулаева (Казань)

Рашид Калимуллин и его стилистические пристрастия в музыке

Рашид Калимуллин – довольно известная личность в мире музыки. Он один из одаренных, самобытных татарских композиторов. Его творческое восхождение началось в середине восьмидесятых годов с освоения сложных музыкальных жанров и форм – оперы, симфонии и инструментального квартета. Еще в начале творческого пути его имя завоевало всемирное признание, когда Квартет № 3 памяти Габдуллы Тукая был отмечен I премией на международном конкурсе камерной музыки им. Вебера в Дрездене. Третий струнный квартет – одно из редких удачных сочинений в татарской музыке, воплощающих духовный мир и масштаб личности гениального народного поэта Габдуллы Тукая на фоне исторической эпохи начала XX столетия. К этому же периоду относятся поиски Калимуллина в области музыкально–сценических жанров. Успешной пробой пера явилось музыкальное оформление драматического спектакля «Тукай». Сочная национальная музыка автора обогатила образный строй спектакля, помогла раскрытию философского образа татарского поэта-мыслителя XX века Г.Тукая.

Органичная совместимость разных исторических эпох в рамках единой музыкальной композиции становится характерным принципом сюжетной и музыкальной драматургии многих этапных произведений Р.Калимуллина. Одно их них – рок–опера «Крик кукушки», где дано сопоставление динамичного XX века с эпохой цивилизации Волжской Булгарии X–XIII вв., куда обращены корни татарского народа. Данное сочинение наметило новое направление в оперном искусстве Татарстана – жанр рок-оперы. Романтическая традиция взаимодействует здесь с элементами современной массовой культуры и народного музыкального творчества. Синтез этих художественных традиций достигается композитором в русле колоритного национального языка. Оправданным оказалось обращение автора к фольклор-

ному жанру баита (баит – песня-сказ былинного склада) и кораническим напевам книжного пения медитативного характера.

Другая контрастная сфера интонаций в опере родилась под влиянием массовой музыкальной культуры – поп-, рок-музыки и элементов джаза. При этом ценно то, что национальный колорит музыки не исчезает, а обогащается современными красками. Остро чувствующий современность, Калимуллин обращается к современной композиторской технике, включая алеаторику, сонористику. По ряду художественных параметров «Крик кукушки» можно отнести к новаторским музыкально-сценическим произведениям. Это первый опыт освоения жанра рок-оперы в татарском театре и качественно новой стилистики в оперном национальном языке.

Опера имеет сложный в стилистическом плане музыкальный язык. По мнению самого автора, сложная идейная и драматургическая канва сочинения потребовала и соответственных средств выражения. Поэтому музыкальный язык сочетает в себе традиционные оперные формы – арии, дуэты, лейтмотивную систему, элементы национального фольклора, прежде всего его интонационный язык, а также особенности современной музыки – от авангарда до рока. Соответственно, это потребовало и нового инструментария, в первую очередь электронного.

В период работы над новым сочинением композитор тщательно изучал советские и зарубежные аналоги в жанре мюзикла и рок-оперы, включая произведения Э.Ллойд Уэббера «Христос – суперзвезда» (совместно с Т.Райтом), «Эвита», «Фантом в опере» и сценические опусы некоторых советских авторов, а что-то он видел и на сцене в ГДР и Чехословакии.

Музыкальная ткань пронизана яркими, запоминающимися лейтмотивами и лейтинтонациями, главные среди них: мотив-символ священной птицы Кукушки, тема разрушительных сил, лейтинтонации Старца, мотив любви Алтынбека к Алкиз.

Весь этот материал интенсивно разрабатывается, видоизменяясь и варьируясь. Активное симфоническое развитие получают образы Алтынбека, Тамира и Алкиз. Наибольшего уровня художественного обобщения Калимуллин достиг в партии Старца, символизирующего народную мудрость и высочайшее духовное начало. И здесь оправданным было обращение автора к фольклорному жанру баита и традиции «книжного пения» с характерными для него сосредоточенными медитативными состояниями.

Вторая, контрастная сфера интонаций, как уже говорилось, родилась под влиянием массовой музыкальной культуры – поп-, рок-музыки, элементов джаза. К ярким и интересным эпизодам в стиле рок, можно отнести неистовый танец из первой картины, жесткую арию Алтынбека из второй картины «У кого трон и власть – тот властелин», его же драматическую арию «Перед глазами мрачный лес» и дуэт хана с сыном; «Что стряслось с тобою?» (четвертая картина). В некоторых случаях, например, в арии Тамира из финальной картины «Всю жизнь мечтал я возродить землю предков моих», лирическая национальная мелодия постепенно обретает черты рока. И происходит это очень органично. А вдохновенный любовный дуэт Тамира и Алкиз (вторая картина) создан в лучших традициях поп-музыки, в частности в стиле и манере Элтона Джона.

Приметы рок-музыки проявляются в скандировании мелодических фраз, в жестких рок-ритмах и повышенной динамике, в звучании электронной аппаратуры. При этом ценно то, что национальный колорит музыки, не исчезая, обогащается новыми современными красками. В этом кроется причина популярности первой татарской рок-оперы.

Почему же столь разные стилистические направления в рамках одного сочинения воспринимаются естественно и органично, хотя раздаются голоса, обвиняющие автора в эклектизме? Пожалуй, это объяснимо мерой таланта автора, а также обусловлено теми процессами, которые происходят сегодня в современной мировой музыкальной культуре. Вспомним композиторов, «третьего направления» или музыку таких авторов, как А.Шнитке, С.Губайдулина с их пристрастием к неоклассицизму и постоянными эстетическими и стилистическими переключениями в различные музыкально-исторические эпохи (4, с. 76).

Постепенно имя Рашида Калимуллина становится все более известным. Интенсивную творческую работу он сочетает с педагогической и общественной. В 1988 году он получил приглашение вести класс композиции в стенах родной консерватории. С 1992 года становится заведующим кафедры композиции и прививает начинающим авторам любовь к национальному музыкальному искусству, прославленному именами С.Сайдашева, Н.Жиганова, М.Музафарова, Дж.Файзи, З.Хабибуллина, Р.Яхина и других мастеров татарской композиторской школы.

В 1990-е годы появляются новые оригинальные сочинения автора. К их числу относятся Вторая виолончельная соната, фантазия для органа «Забытая молитва», Трио для флейты, фортепиано и ударных, «Видение Пальмиры», фортепианные фантазии. В данных композициях Калимуллин ставит перед собой задачу обновления интонационно-ладового, гармонического языка татарской музыки, ищет неожиданные, непривычные тембры в инструментальных жанрах и нетрадиционные методы развития национального материала (к примеру, освоение психологического состояния медитации в музыке).

Национальная природа музыки Рашида Калимуллина реализуется на уровне идейной концепции и музыкальной драматургии сочинений, а также на уровне музыкально–художественных средств – тематизма, ладовой сферы, ритмики, характерных приемов мелодического интонирования и специфики оркестрового мышления. Индивидуальность композитора проявляется в творческом переосмыслении художественных традиций татарского народного искусства и музыки Востока в целом. «Путь к Востоку» характеризует направленность его творчества в целом. Об этом свидетельствуют следующие произведения: Музыка для голоса, флейты, виолончели и фортепиано «Риваят» (Легенда), органная фантазия «Забытая молитва», фортепианные фантазии «Утро в Стамбуле», «Подражание Ситару», Трио для флейты, фортепиано и ударных «Видение Пальмиры».

Его стилистические пристрастия довольно широки и в первую очередь связаны с образной стороной и духовной сферой музыки, ее национальной принадлежностью, исторической эпохой, о которой идет речь в сочинении: Средневековье, начало XX века, эпоха революций и сегодняшний день, общество XXI столетия.

Начиная с 1990-х годов в течение тридцати лет композитор объездил весь мир, знакомясь с музыкальной культурой разных континентов. Многие сочинения Рашида Калимуллина возникли под воздействием культурных памятников прошлых эпох разных цивилизаций. Вспомним его Симфонию-поэму «Булгары», рок-оперу «Крик кукушки», поэму «Риваят» для голоса, флейты, виолончели, ударных и фортепиано, где утверждается мысль о ценности и необходимости сохранения духовной культуры народа, а также концерт-поэму для хора и оркестра «Сказание о Казани».

Многогранность музыкальных культур Востока-Запада запечатлены в таких произведениях, как Трио для флейты, фортепиано и ударных «Видение Пальмиры», фантазии для фортепиано «Утро в

Стамбуле», «Поезд Франкфурт-Люксембург» для четырех саксофонов, «Звуки леса» для оркестра, музыка для оркестра «Гавайи», Симфония № 5 «Сакура», Симфония № 7 «Синдбад-мореход» и др. Они составляют неповторимую многокрасочную статистическую картину музыкальной культуры мирового масштаба.

Татарский композитор достиг в творчестве высоких художественных результатов. Эти достижения связаны с реализацией его космических идей и прорывом в новую интонационную сферу музыкального языка. Выдающийся композитор современности София Губайдулина относит Рашида Калимуллина к тем немногим композиторам, которым «удается создавать произведения большого формата и при этом не потерять чуткости к деталям, не потерять обостренного слышания того душевного пространства, которое находится за пределами реального. Тем самым он дает нам, слушателям, возможность прикоснуться к тому миру, который абсолютно непостижим, если не явлен через слышание очень одаренного художника…» (5).

В настоящее время Рашид Калимуллин является лидером композиторской школы Татарстана. С его именем связано расширение границ международных культурных связей, благодаря ему татарская музыка приобрела известность во всем мире.

Литература

1. Чигарева Е.И. Полистилистика. Большая Российская Энциклопедия - электронная версия / bigenc.ru/music/text/315418
2. Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Издательский Дом «Композитор», 2006. 528 с.
3. Ильичева Н.И. Полистилистика как феномен художественного творчества XXв. (На примере литературы и музыки) / cyberleninka.ru › article…fenomen…XX
4. Файзулаева М. Прошлое забудете – иссохнут корни // Советская музыка. 1990. № 5. С. 74–77.
5. Файзулаева М. Рашид Калимуллин / The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition: Grove.-London, 1999. № 45545 (the article).

Мария Фомина (Петербург)

Мирискуснические традиции и современная сценография (На материале творчества Вячеслава Окунева)

Вячеслав Окунев — один из самых известных современных театральных художников. Он считается одним из лучших мастеров сценографии именно музыкального театра.

В балетном же театре он, пожалуй, самый известный интерпретатор современно решенной, но исторически достоверной декорации, которая может быть названа «живописно-иллюзорной».

За его плечами — более 300 постановок в географическом диапазоне от Астаны до Вашингтона, он главный художник Михайловского театра (бывш. Малого оперного) в Петербурге, заслуженный художник России и Молдовы. Пожалуй, это самый востребованный сценограф музыкального театра двух столиц.

Среди его работ — большая часть репертуара Михайловского, спектакли Мариинки, театров «Санкт-Петербургъ опера» и «Зазеркалье», такие знаменитые реконструкции, как «Князь Игорь» и «Садко» (Мариинский театр), авторские транскрипции классического материала — «Свадьба Фигаро», «Сильфида» (там же), «Спящая красавица», «Жизель», «Дон Кихот», «Тщетная предосторожность» (Михайловский театр), «Евгений Онегин» (Ростов), «Хованщина» (Большой театр, Москва), «Иоланта» («Зазеркалье», Петербург), «Травиата» («Санкт-Петербург опера») и многие другие.

Нам представляется, что МЕТОД художественной практики Окунева-сценографа построен на принципе КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИХ АССОЦИАЦИЙ. Характер его образования, полученного в стенах знаменитого ЛГИТМиК (нынешняя Театральная академия в Санкт-Петербурге), воздействие институтского педагога, поклонника мирискуснической традиции, собственная любознательность и широта кругозора, мировоззренческая глубина в подходе к материалу — все это органично привело Окунева к тонкому осмыслению художественно-исторических пластов, к способности лако-

ничными штрихами, легко читаемыми аллюзиями воссоздать дух и стиль эпохи. Это качество совершенно неоценимо для художника музыкального театра, который часто должен работать с различными историческими временами и художественными стилями. Столь же существенна и другая способность Окунева, которая была сформирована и натурой, и творческой биографией мастера — умение вчитаться в либретто, осмыслить вместе с режиссером-постановщиком партитуру и ПОГРУЗИТЬСЯ В ИСТОЧНИКИ.

Происхождение из театральной семьи (отец — зав. пост. в театре, мама — гример) могло и не предопределить театральной карьеры Окунева. Хотя все знают притягательную силу закулисья, генетическое влечение детей из актерских, режиссерских семей к повторению родительского пути. Но, может быть, более важным стал детский, мальчишеский интерес к ремеслу, сооружению «домиков»; он делал макеты вместе с отцом, однако решение заняться художеством профессионально принимал совершенно самостоятельно.

Уже упомянутый нами педагог по Театральному институту в Ленинграде, куда Окунев поступил, Илья Григорьевич Сегаль, учивший многих из ныне известных театральных художников, отличался умением создавать атмосферу. Он был влюблен в культуру «Серебряного века», отлично знал историю театра. Высокой планке, которую задавал педагог, соответствовал и сильный курс (Ирина Пресс, впоследствии соавтор многих спектаклей Окунева как художник по костюмам; Владимир Фирер). Сейчас, когда Окунев впервые выпустил собственный курс на том же постановочном факультете, он решил следовать тому стилю доброжелательного руководства, который бытовал в его студенческие годы у Сегаля.

Темпоритм и географический размах работы Вячеслава Окунева поражает воображение. Еще удивительнее то, что при таком количестве постановок он не только сохраняет высокий профессионализм, но и продолжает «придумывать миры» для новых спектаклей. В «актуализированных» сценических решениях, которые теперь режиссеры предлагают даже чаще, чем традиционные, он выдерживает меру вкуса. Его сценография «обуздывает» неуемную фантазию режиссера — этого «хозяина спектакля» в последние сто с лишним лет.

В постановках, тяготеющих к сохранению исторической достоверности, он остается верен своему умению извлечь цитату-знак, цитату — символ эпохи, создать образ времени в пространстве сцены.

Остается верен своему неизреченному, но постоянно существующему МЕТОДУ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИХ АССОЦИАЦИЙ.

Художник использует приемы, подпадающие под принципы этого метода, и в стилизациях под старинный спектакль, и в «осовремененных», иногда на грани с авангардом, решениях.

Так было, например, в случае постановки «Хованщины» (режиссер Ю.Александров, постоянный соратник Окунева в оперном жанре) в Большом театре, когда Окунев читал не только исторические труды, связанные с переходной для Руси эпохой кануна петровских реформ, но и сами первоисточники, наподобие описи имущества фаворита царевны Софьи князя Василия Голицына, отправлявшегося в ссылку. Именно из этой описи художник узнал, что в доме Голицына были не только венецианские зеркала, «фряжские листы» (как тогда называли эстампы), но и портреты европейских государей, в том числе и самого короля-солнце. Изображение этого портрета Людовика XIV и предстало на сцене Большого театра, вызвав недоумение некоторых критиков, которые не имели привычки погружаться в архивные материалы.

Дух и аромат пряного и затейливого французского рококо передает сценограф в декорациях к «Свадьбе Фигаро» (режиссер Ю.Александров) на сцене Мариинского театра. Здесь мы можем видеть не только привычный образ грандиозных юбок на «фижбиках» времен Марии-Антуанетты, но и высокопрофессиональную живопись в духе Ф.Буше и Н.Ланкре, обрамленную рокайльными «извивами». Иной образ прелестей «старого режима», как называли предреволюцинную пору во Франции «галантного» XVШ века, теперь уже с оттенком иронии и гротеска, дает Окунев в балете «Тщетная предосторожность» (постановка Олега Виноградова). Буколическая история влюбленной крестьянской пары оформлена в духе севрского фарфора, а бутафорский «рогатый скот» вызывает ассоциации со знаменитой фермой Марии-Антуанетты, где злосчастная королева вместе с придворными дамами доила коров и коз с вызолоченными рогами и надушенных духами.

Свой узнаваемый почерк, характерные приемы, манера работы с материалом и формой — свойство любого большого мастера. А сложение этого стиля, его становление, эволюция — предмет интереса серьезного исследователя.

В случае с современным сценографом искусствовед подчас выступает в роли археолога, собирающего осколки какой-то затерянной

во времени цивилизации. Увы, личные фонды большинства ныне здравствующих художников театра находятся в несистематизированном, выражаясь более прямолинейно — хаотическом состоянии: эскизы растеряны, подарены или проданы в разные коллекции, макеты в театрах не сохранены, а видеофиксация постановки (когда она есть!), конечно же, не передает дух, энергию спектакля, а значит в большой степени и его смысл. Поэтому важнейшая составляющая любого, даже столь краткого, очеркового исследования — ПРОСЛЕЖИВАНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ МАСТЕРА — становится весьма затруднительной. Порой сценографы, недовольные качеством своих ранних работ, вовсе их уничтожают, порой костюмы и декорации рассеиваются в театральном пространстве. Случай Окунева — ярко выраженное соединение первого и второго факторов. Но по тем осколкам старых постановок, которые оказались доступны взгляду современника, по нынешним эскизам, еще не рассеянным в театральном континууме, можно проследить некоторые закономерности авторского почерка Окунева. В любом случае очевидно его раннее тяготение к графической определенности контура, к четкой и лаконичной линии, к удлиненным пропорциям, где 9:1 — частое соотношение, свойственное, как известно, и школе Лисиппа, и Поздней Античности, и изысканному маньеризму (если восходить в поисках прототипа стилистических особенностей мастера к древним временам и «старым мастерам»). Этот вертикализм, выраженная оконтуренность легких, почти невесомых фигур типичны и для тех эскизов, которые построены на ренессансно-классической системе пропорционирования 8:1 (в постановке «Джанни Скикки» в театре «Зазеркалье», режиссер А.Петров и других).

Есть два сорта художников: одни долго идут к своему, сразу узнаваемому почерку, меняя приемы и даже художественные системы (Гойя, Ван Гог), другие сразу формируют лишь им присущую стилистику (Энгр, Хальс).

Окунева можно отнести к некоему третьему типу творцов, которые соединяют оба пути.

С одной стороны, по тем эскизам и фотографиям прежних постановок, которые из осколков можно составить в единую мозаику, нетрудно сделать вывод, что характер рисунка, манера подачи объекта менялись мало. Художнику изначальна была присуща графичная манера. Исключение составляли лишь эскизы для традиционного классического балета, декорация которого носит само за себя гово-

рящее название — «живописная» (на западе — «романтическая», автор же этих строк предпочитает термин «живописно-иллюзорная»). Они предполагали воспроизведение нежной сквозной листвы ландшафтных кулис и падуг, пастельной (а иногда и ярко насыщенной) гаммы пейзанских «домиков», строенных или тоже живописных.

Некоторые изменения при работе с материалом можно проследить на неклассических постановках с участием Окунева. Поначалу он был склонен экспериментировать с многофигурными композициями. Так, в постановке 1980 года тогда еще Кировского театра, в балете О.Виноградова «Ревизор» на сцене была полуфантастическая конструкция с многочисленными деталями, она много раз менялась, вращалась, каждая эволюция действия сопровождалась переменой внутри этой кинетической установки: город переодевался наподобие пресловутых «потемкинских деревень» (подвергающихся в науке сомнению) — при слухе о приезде ревизора, каждое вранье Хлестакова вызывало новую модификацию сценического объекта.

Фактически здесь можно увидеть прообраз второй по значимости системы изображения на современной сцене — *единой установки*, которая даже в музыкальном театре с его развитой сюжетикой оперно-балетного жанра становится доминирующей.

Пора зрелости ознаменовалась переходом к более лаконичным решениям.

Но уже изначально можно выделить два главных направления окуневского художественного «удара». Первое — это авторские спектакли, решенные языком современной лаконичной сценографии («Джанни Скикки», «Человек из Ламанчи», «Медиум» в режиссуре А.Петрова). Второе направление — классическая манера, традиционная живописная декорация, которая в наибольшей степени сохранилась в балете.

По собственному признанию художника, с самого начала его волновали ассоциативные образы. В «Ревизоре» таковыми выступали сами театральные легенды о постановках Гоголя, предметный мир XIX столетия: крыша собора как чернильница, солнце как керосинка и т.д. Самого Гоголя по праву называют далекой предтечей сюрреализма, и вся сценическая среда «Ревизора» вызывала как раз подобные ассоциации. Вообще, влияние эпатажной эстетики и личности Дали на молодых художников было чрезвычайно велико на рубеже 1970–1980-х годов.

В «Человеке из Ламанчи», как уже было сказано, важны были фактуры, контраст между миром реальным и миром мечты. Еще позже придет использование разных фактур, стекла, пластика в совсем немногословных решениях балетов Эйфмана, «Покаяния Фауста» А.Шнитке в Театре Петербургской Консерватории, «Иоланты» в «Зазеркалье». (И хотя эти решения тяготеют к принципу «единой установки-задника, как в балетах Эйфмана, или единой установки-конструкции, как в “Иоланте” А.Петрова, тем не менее проявление интереса к пластическому материалу делает их близкими тому типу современной сценографии, который мы назовем “фактурами”, или, вслед за А.Михайловой, “единой пластической средой”»).

Одна из известных постановочных традиций прошедшего времени — приспособление художника к пьесе, к конкретным задачам спектакля. Отсюда — необходимость менять стиль в зависимости от характера драматургического или музыкального материала. Постепенно Окунев отходит от этой театральной установки, создавая свой собственный узнаваемый стиль: классичность зримого образа, его «стилизование» и эстетизация, взывание к культурно-историческому коду, запечатленному в сознании просвещенного зрителя. А до этого были грубые фактуры мешковины и дерева «Человека из Ламанчи», коллаж в «Конармии» (И.Рогалев, и то, и другое в постановке А.Петрова), натюрмортность, многообъектность уже не раз упомянутого «Ревизора».

Одна из главных черт художественного языка Окунева — глубокое погружение в материал. Он интересуется всей историей постановок занимающего его произведения, самой историей его создания, затем идет внимательное чтение либретто, изучение исторической среды, того, что можно назвать материальной культурой эпохи. (А этого как раз не хватает и режиссерам, и театральным художникам в период их обучения в театральных или художественных вузах).

Здесь надо особо отметить, что для Окунева режиссер — это соавтор и соратник, а не соперник. По точному выражению самого мастера, театральный художник должен уметь создать СВОЙ МИР, погружаясь в ЧУЖОЕ СОЗДАНИЕ, отталкиваясь от чужой фантазии. Окунев относится к той редкой породе художников, которые безоговорочно признают решающее значение организующей воли режиссера в театральном пространстве. Для него очень важна работа в прямом контакте с постановщиком спектакля, важно его ощущение театра, его пластические ходы. Словом, ему интересно бывает играть не

только по своим, но и по чужим правилам. Если, конечно, за ними стоит талант и понимание природы театральности.

Работа собственной художественной фантазии начинается с какого-то толчка, минутного откровения, случайно схваченного мотива, ракурса.

ПУТЬ ОТ ЭСКИЗА К ВОПЛОЩЕНИЮ — это продолжение поиска уже найденного зрительного образа на этот раз в пространстве сцены, это «измерение пропорций»: главное — определить место и объем, которые объект будет занимать в реальных координатах сценической коробки.

РАБОТА НАД ОПЕРОЙ И БАЛЕТОМ — основное поле приложения окуневских сценографических усилий. Музыка для него — определяющий фактор при освоении нового материала. В современном театре, где доминирует режиссерская концепция, всякое новое прочтение оперной классики предполагает свою «историю» на тему всем известного сюжета; при этом может начать преобладать какая-то одна смысловая линия. Поэтому простор художнической фантазии дается только после основательной совместной работы с режиссером. Только после того, как они выяснят, какую историю им предстоит рассказать зрителю, последует сочинение зримого мира спектакля.

В классическом балете главной задачей по-прежнему является создание романтической пейзажной среды, театральных эффектов, без которых невозможно представить «Жизель» или «Сильфиду». Для Окунева сущностно необходимо, чтобы его фантазия в классическом вкусе соответствовала духу музыки XIX века, чтобы очевидной была «оглядка» на стили того времени.

ЦВЕТОВОЕ РЕШЕНИЕ всегда зависит от субъективного ощущения цвета, кроме того, в музыкальном театре — от восприятия самой музыки, ее энергий. Со времен Скрябина попытки найти соответствие музыки цвету не прекращались. Некоторые закономерности вызывания определенных цветовых ассоциаций при прослушивании определенного типа музыки давно известны. Так, например, естественна инфернальная красная гамма костюма Мефистофеля. Но когда Окунев сделал Мефистофеля для оперы Шнитке в черно-белом костюме, подчеркивая обыденный, повседневный характер зла, оказалось, что такая интерпретация тоже была не единственной, что осовременивание символа зла встречается на сцене XX века. (В литературе некоей параллелью этому может служить образ Воланда, явившегося со своей «экспедицией» в Москву 1920-х годов). Таким обра-

зом, можно сказать, что цветовой поиск ограничен музыкально-смысловыми ассоциациями, и суть новизны состоит только в оттенке своей, авторской интонации. По выражению самого художника, колористические искания сводятся к поиску цветового созвучия музыке. И здесь возможны не только цветовые, но и тональные решения, как у «старых мастеров» сцены, создававших «музыку для глаз», по выражению величайшего мастера декорации эпохи классицизма и предромантизма Гонзага.

А вот свет, который столь мощно засиял на сцене в последние 15–20 лет, сейчас стал порой доминировать над колоритом, иногда, в минималистских черно-белых решениях — заменять его. Это то, что было недоступно ни старым «кудесникам сцены» времен А.Роллера и К.Вальца, ни новым послекоровинским колористам. В эпоху сценографического бума 1970-х – 1980-х годов свет взял на себя функции драматурга. После блестящих опытов в драматическом театре, экспериментов с фактурами, которые выявлялись именно цветом у Кочергина, в любимовских спектаклях, после опытов с кинопроекциями Свободы, свет пришел в музыкальный театр.

Как считает Окунев, сейчас, когда появилась профессия художника по свету, сценографическое решение может возникать и под влиянием «световых» идей. Хотя «спасти спектакль», как иногда говорят о высокопрофессиональном световом решении какого-нибудь признанного художника по свету, один свет все-таки не может. Должно быть смысловое, концептуальное соавторство двух главных «родителей» спектакля — в первую голову режиссера, ну а затем добровольно «самоумалившегося» в тени «хозяина спектакля» художника.

Окунев тяготеет к прямой изобразительности, к доминированию легко считываемого зрительного образа над концептуалистской зашифрованностью «пустого пространства», по которому распределены-разбросаны там и сям условные знаки.

В этом смысле его манера традиционна для русской школы и продолжает традицию «СМЫСЛОВОГО ТЕАТРА» — в противовес театру абсурда или театру постмодернистской тотальной игры и профанирования идеалов. Хотя иронизм, игровое начало совсем ему не чужды. Преобладание психологизма в театральной традиции и натурность в основе живописного подхода — типичные проявления русской художественности. Про нее в целом и про окуневский сценогра-

фический язык в частности можно сказать, что в них торжествует изобразительное начало.

В то же время манере Окунева близка присущая тому же постмодерну занимательность и ирония, многослойная глубина «текста», который часто сознательно «пишется» поверх других, узнаваемых сценографических «текстов». Не чужд ему ни минималистский подход («Иоланта» в «Зазеркалье»), ни центонность сознания (цитаты из «великого века» короля-солнца в «Дон Жуане» Эйфмана, рококо в «Свадьбе Фигаро» и «Тщетной предосторожности» Ю.Александрова и О.Виноградова, ампира в «Евгении Онегине» С.Гаудасинского и А.Степанюка, русского авангарда в «Петрушке» О. Виноградова и т.д.), ни многослойность и вариативность. Как иначе, как не минималистской вариацией на тему исторических интерьеров, назвать единые установки-задники для балетов Эйфмана — с мотивом залов Павловского дворца в «Русском Гамлете» или зрительного зала императорских театров в «Красной Жизели»? Как не игровыми назвать перемещения, движения, манипуляции с «жесткими ребрами» корабельных остовов в «Петре Первом», где они превращают сценическое пространство то в корабельную верфь, то в дворцы трезиниевского барокко? И та же «Тщетная предосторожность» — разве не «одна великолепная цитата» из рокайльной пасторали, из багатели, из нежных красок и прихотливых форм фарфоровых безделиц стиля «луи кэнз»?

С одной стороны, Окунев придумывает театральную «машину времени» и реконструирует постановку времен Николая II и Матильды Кшесинской «Эсмеральду» с Никитой Долгушиным в Самарском театре; с другой — в «Иоланте» с Александром Петровым создает другое поле цитирования: огрубленные конструкции, напоминающие и композиции кубистов, и почти экспрессионистские приемы живописи Ван Гога арльского периода.

И то, и другое — проявления вполне постмодернистского типа художественного мировосприятия. Но в обоих случаях художественный результат — сама сценография спектакля — лишена ернического осмеяния «святыни» и вместе с тем никогда НЕ лишается смысловой нагрузки. В случае с «Эсмеральдой» — это воссоздание духа и стиля имперского академического балетного спектакля, в случае с «Иолантой» — стирание привычных, трафаретных ассоциаций с бургундскими модами, но при этом — напоминание о французской художественной традиции (южная, средиземноморская колористическая сочность искусственных цветов, красота которых недоступна незря-

чей героине оперы, да и вся сценографическая «отсылка» к стильности живописи «парижской школы»).

По сути ИСТОРИЗМ органически присущ окуневскому типу художественного мышления и языка. Будь то стилизация, реконструкция или авторский спектакль — он не может строить свою фантазию в безвоздушном пространстве вневременности. «Место и время» будут непременно пробиваться и сквозь минимализм осовременивания (та же «Иоланта»), и сквозь рокайльные излишества сознательной стилизации («Свадьба Фигаро» и др.).

К творчеству Окунева вполне можно отнести те слова, которые он произнес об отечественной сценографии 1970–1980-х годов: если и были у него проходные спектакли, то нерешенными и непродуманными их назвать было нельзя. В то же время сухость, жесткость, огрубленность, «эстетика безобразного», сколь бы «эстетична» она ни была — чужды ему имманентно.

Его минимализм всегда напоминает о классическом пропорционировании, об ордерных конструкциях (если речь идет об архитектурной композиции на сцене), «на худой конец» — о формальных поисках начала XX века (как это было, например, со стилизацией под кубистический коллаж, под лентуловские «качающиеся» живописные «здания» в декорациях к «Петрушке»).

Как говорит сам Окунев, у него были попытки перенести опыт драматического театра в музыкальный. Он стремился создать то соотношение между человеком и пространством, при котором видны детали, подробности — одежды, внешности, эмоций («Человек из Ламанчи» с А.Петровым в тогдашнем МАЛЕГОТе). Тогда же было сделано и соединение живописной декорации (мир грез Дон-Кихота) и фактурного решения (жестокая реальность мира). Но всетаки главным в музыкальном спектакле для Окунева остается соответствие духу, стилю, эмоциональному строю САМОЙ МУЗЫКИ. При этом сам сценографический подход может быть различным: здесь и декоративное многоцветье живописной декорации «Садко» (восстановление и воссоздание образов Константина Коровина в Мариинском театре); и соединение игровой единой установки с элементами живописной декорации («Петр I» бывш. МАЛЕГОТА, ставшего Театром им. Мусоргского, а ныне Михайловским); и «чистая» единая установка-задник (с мотивами театра времен Людовика XIV в «Дон Жуане и Мольере» Театра Эйфмана или тронного зала Павловского дворца в его же «Русском Гамлете»). Окунев-сценограф свободно использует

ВСЕ ОСНОВНЫЕ ТИПЫ СОВРЕМЕННОГО РЕШЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА: *живописно-изобразительная* (*или живописно-иллюзорная*) *единая установка, фактуры, их соединения* (классификация по системе автора. — *М.Ф.*).

Порой осовременивание сочетается с условно-абстрактным, зашифрованным решением сценического пространства. Голая абстракция, пустой станок не близки Окуневу. При этом всякая «вещь» на сцене должна играть роль — будь это чисто функциональный стул или стол или предмет «с подтекстом» — то самое чеховское ружье, которое непременно выстрелит.

Окунев убежден, что существуют только ДВА ВИДА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ пластических решений в спектакле — РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ И ФАНТАЗИЙНОЕ. При этом даже в спектакле «натуральной школы» должен быть некий зазор между реальными столом и стулом и их аналогом на сцене, то самое «остранение», без которого не бывает искусства. По выражению Окунева, этот переход от антикварной мебели к мебели на сцене и составляет суть театра. И, вероятно, этот и есть тот «нерастворимый осадок» искусства, который невозможно поверить алгеброй.

Размещение предметов в пространстве, их КОМПОЗИЦИЯ столь же трудно поддается анализу, как и определение сути «театральности» или «современности» в искусстве вообще. Владение композицией, как и пропорциями, лишь отчасти дается художественным образованием, оно в большой степени должно быть изначально присуще внутреннему «зрению» художника. Хотя научить грамотно располагать объекты на сцене — вполне реально еще на стадии обучения. Для Окунева очевидно, что зрительной доминантой на сцене должен быть центр композиции, остальные ее части служат дополнением. Суть перемен состоит в смене ракурсов этой главной части композиции (так было в «Русском Гамлете», «Красной Жизели», «Тщетной предосторожности», независимо от типа декорации — живописной или единой установки — который применял сценограф).

Окунев умеет перевоплощаться на сцене, почти как актер, этот главный любимец нынешнего века. Он не боится менять свой почерк, модулировать интонацию в зависимости от задач спектакля, режиссерских установок. Но есть у него три главных принципа работы с театральным материалом.

Прежде всего, это определение колористического строя постановки, ее тональности. И это опять же независимо от того, какой из названных выше типов сценографического решения используется.

Второе — свет, равноправный, а то и привилегированный партнер цвета в современном театре.

Наконец, третье — сама композиция, пространственные соотношения объектов.

Именно эти три составляющие лежат в основе всех театральных чудес — будь то эффекты расписных кулис и падуг классической декорации или минималистский пролом в черноту сценической коробки, из которого вдруг начинает бить свет — которые творит на сцене театральный «изограф» Вячеслав Окунев.

Избранные спектакли Вячеслава Окунева
Санкт-Петербург

Михайловский (Малый оперный) театр

1976 год. *Дж.Пуччини.* «Джанни Скикки». Опера. Режиссер — А.Петров, сценография — В. Окунев, костюмы — И.Пресс.

1979 год. *Д.Менотти.* «Медиум». Опера. Режиссер — А.Петров, сценография — В.Окунев, костюмы — И.Пресс.

1982 год. *И.Рогалев*. «Конармия». Опера. Режиссер — А.Петров, сценография —В.Окунев, костюмы — И.Пресс.

1986 год. *Л.Делиб.* «Фадетта». Балет. Балетмейстер — Н.Боярчиков, сценография — В. Окунев, костюмы — И.Пресс.

1988 год. *П.Чайковский* «Щелкунчик». Балет. Хореограф — Н.Боярчиков, костюмы — И.Пресс.

1993 год (восстановлен в 2005 г.). *А.Петров* «Петр 1». Опера. Режиссер — С.Гаудасинский, костюмы — И.Пресс.

1994 год. *Н.Римский -Корсаков.* «Сказка о царе Салтане». Опера. Режиссер — С.Гаудасинский. Сценография и костюмы — В.Окунева.

1995 год. *Дж. Верди.* «Травиата». Опера. Режиссер — С.Гаудасинский. Сценография и костюмы — В.Окунева.

1995 год. *П.Чайковский*. «Спящая красавица». Балет. Хореография — М.Петипа и др. (художественный руководитель — Н.Боярчиков). Сценография — В.Окунев, костюмы — И.Пресс.

1996 год. *И.Штраус.* «Летучая мышь». Оперетта. Режиссер — С.Гаудасинский. Сценография и костюмы — В.Окунева.

1996 год. *Л.Минкус.* «Дон Кихот». Балет. Хореография — А.Горского и др. Сценография и костюмы — В.Окунева.

1998 год. *Ж.Бизе.* «Кармен». Опера. Режиссер — С.Гаудасинский, художник-постановщик — В.Окунев.

1999 год. *Дж.Пуччини.* «Флория Тоска». Опера. Режиссер — С.Гаудасинский, художник‑постановщик — В.Окунев.

1999 год. *Дж.Верди.* «Риголетто». Опера. Режиссер — С.Гаудасинский, художник-постановщик — В.Окунев.

2000 год. *Дж.Верди.* «Отелло». Опера. Режиссер — С.Гаудасинский, художник-постановщик — В.Окунев.

2005 год. *И.Кальман.* «Сильва». Оперетта. Режиссер — С.Гаудасинский, художник-постановщик — В.Окунев.

2005 год. *П.Чайковский.* «Иоланта». Опера. Режиссер — С.Шепелев, художник — В.Окунев.

2006 год. *А.Глазунов.* «Раймонда». Балет. Хореография — М.Петипа (постановка Г.Комлевой). Художник-постановщик — В.Окунев.

Мариинский театр (Бывш. ГАТОБ им. С.М.Кирова*)*

1980 год. *А.Чайковский.* «Ревизор». Балет. Хореография — О.Виноградова. 1981 год. *Х.Левенскьольд.* «Сильфида». Балет. Хореография — А.Бурнонвиля, сценография — В.Окунев, костюмы — И. Пресс.

1990 год. *И.Стравинский.* «Петрушка». Балет по сценарию и в постановке О.Виноградова. Художники — В.Окунев и И.Пресс.

1992 год. *Л.Делиб.* «Коппелия». Балет. Хореография — О.Виноградова, сценография — В. Окунев, костюмы — И.Пресс.

1997 год. *И.Стравинский.* «Свадебка». Балет. Хореограф — А.Мирошниченко, художник — В.Окунев.

1998 год. *В.А.Моцарт.* «Свадьба Фигаро». Опера. Режиссер — Ю.Александров, сценография и костюмы — В.Окунева.

Реконструкция декораций к «Князю Игорю» *А.Бородина* (опера, по сценографии Н.Тихоновой, Н.Мельникова, режиссер — И.Габитов, постановка 1954 года возобновлена в 2001 году) и к «Садко»

Н.А.Римского-Корсакова (опера, по сценографии К.Коровина, режиссер — А.Степанюк, 1993 год).

Санкт‑Петербург опера

1993 год. *П.Чайковский*. «Евгений Онегин». Опера. Режиссер — Ю.Александров, художник В.Окунев.

2003 год. *Дж.Пуччини.* «Джанни Скикки». Опера. Режиссер — Ю.Александров, художник — В.Окунев.

2004 год. *Б.Бриттен.* «Поругание Лукреции». Опера. Режиссура — Ю.Александров, сценография — З.Марголин, костюмы — В.Окунев.

2005 год. *Дж.Верди*. «Травиата». Опера. Режиссер — Ю.Александров, художник — В.Окунев.

2008 год. *Д.Доницетти.* «Лючия ди Ламмермур». Опера. режиссер — Ю.Александров, художник — В.Окунев.

2009 год. *В.А.Моцарт.* «Дон Жуан». Опера. Режиссер — Ю.Александров, художник — В.Окунев.

2010 год. *Р.Леонкавалло.* «Паяцы». Опера. Режиссер — Ю.Александров, художник — В.Окунев. Спектакль — лауреат Высшей театральной премии Санкт‑Петербурга «Золотой софит» (2010), номинант Национальной премии «Золотая маска» (2011).

2011 год. *Дж.Пуччини.* «Богема». Опера. Режиссер — Ю.Александров, художник — В.Окунев.

Театр музыкальной комедии

1995 год. *И.Кальман.* «Мистер Икс». Режиссер — А.Белинский, сценография — В.Окунев, костюмы — Н.Зюзькевич.

2005 год. *Ж.Оффенбах.* «Синяя Борода». Режиссер — Ю.Александров, художник — В.Окунев.

2009 год. *К.Портер.* «Целуй меня, Кэт». Режиссер — А.Исаков, сценография и костюмы — В.Окунев.

Театр оперы и балета консерватории

1997 год. *П.Чайковский*. «Евгений Онегин». Опера. Режиссер — А.Степанюк, художник — В.Окунев.

1999 год. *П.Чайковский.* «Лебединое озеро». Балет. Хореография — М.Петипа и Л.Иванова (редакция К.Сергеева), балетмейстер — Н.Долгушин, сценография и костюмы — В.Окунева.

2010 год. *С.Прокофьев.* «Золушка». Балет. Хореография — О.Виноградова, художник — В.Окунев.

Государственный академический театр балета Бориса Эйфмана

1993 год. *П.Чайковский*. «Чайковский». Художник — В.Окунев.

1994 год. *Л.Минкус.* «Дон Кихот, или Фантазии безумца». Художник — В.Окунев. 1995 год. *Р.Вагнер, М.Мусоргский, С.Рахманинов.* «Карамазовы». Художник — В.Окунев.

1997 год. *П.Чайковский, А.Шнитке, Ж.Бизе.* «Красная Жизель». Художник — В.Окунев.

1998 год. *Еврейская, христианская, мусульманская, этномузыка и др*. «Мой Иерусалим». Художник — В.Окунев.

1999 год. *Л. ван Бетховен, Г.Малер*. «Русский Гамлет». Художник — В.Окунев. 2001 год. *В.А.Моцарт, Г.Берлиоз.* «Дон Жуан». Художник — В.Окунев.

2004 год. *И.С.Бах, грузинская народная музыка.* «Мусагет». Художник —В.Окунев. 2005 год. *П.Чайковский.* «Анна Каренина». Декорации З.Марголина, костюмы В.Окунева.

Санкт-Петербургский государственный детский музыкальный театр «Зазеркалье»

1989 год. *П.Чайковский*. «Детский альбом». Опера. Постановка А.Петрова, художник — В.Окунев.

2008 год. *П.Чайковский*. «Иоланта». Опера. Постановка А.Петрова, художник — В.Окунев.

2005 год. *Дж.Пуччини*. «Джанни Скикки». Опера. Постановка А.Петрова, художник —В.Окунев.

2005 год. *В. -А. Моцарт.* «Директор театра». Опера. Постановка А.Петрова, художник — В.Окунев.

Государственный академический Большой театр (Москва)

2002 год. *М.Мусоргский.* «Хованщина». Опера. Режиссер — Ю.Александров, сценография и костюмы В.Окунева.

Ростовский государственный музыкальный театр

2010 год. *А.Бородин.* «Князь Игорь». Опера. Режиссер — Ю.Александров, сценография и костюмы В.Окунева.

Пермский академический театр оперы и балета имени П.И.Чайковского

2001 год. *Ж.Массне.* «Клеопатра (Жизнь актрисы)». Опера. Режиссер — Г.Исаакян, художник‑постановщик — В.Окунев.

2002 год. *С.Прокофьев.* «Золушка». Балет, хореография О.Виноградова, сценография и костюмы В.Окунева.

2003 год. *П.Чайковский.* «Спящая красавица». Балет. Хореография — М.Петипа, консультант по хореографии Г.Комлева, сценография и костюмы — В.Окунев.

2005 год. *Ж.Бизе.* «Кармен». Опера. Режиссер — Г.Исаакян, художник-постановщик — В.Окунев. Спектакль номинирован на Национальную премию «Золотая маска» как лучший оперный спектакль.

2006 год. *П.Чайковский.* «Щелкунчик». Балет, хореография В.Вайнонена, сценография и костюмы В.Окунева.

2009 год. *Л.Делиб*. «Фадетта». Балет. Балетмейстер-постановщик — Н.Боярчиков, художник-постановщик — В.Окунев.

2010 год. «Евгений Онегин». По опере *П.Чайковского*. Режиссер — Г.Исаакян, художник-постановщик — В.Окунев.

Х. Левенскьольд. «Сильфида». Балет. Балетмейстер-постановщик — К.Тер-Степанова, сценография — В.Окунев, костюмы — И.Пресс.

Реконструкция декораций и костюмов Николая Рериха к «Половецким пляскам» *А.П.Бородина,* в хореографии М.Фокина.

Самарский академический театр оперы и балета

1997 год. *Ц.Пуни.* «Эсмеральда». Балет. Хореография — М.Петипа, художественный руководитель постановки — Н. Долгушин, художник-постановщик —В.Окунев.

2008 год. *А.Адан.* «Жизель». Балет. Хореография — Ж.Коралли, Ж.Перро, М.Петипа, художник-постановщик — В.Окунев.

2011 год. *П.Чайковский*. «Спящая красавица». Балет. Хореография — М.Петипа, балетмейстер-постановщик Г.Комлева, художник-постановщик — В.Окунев.

2011 год. *А.Бородин.* «Князь Игорь». Опера. Режиссер-постановщик — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

Италия

2000 год. *П.Чайковский.* «Черевички». Театр Оперы Кальяри. Опера. Режиссер — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

2003 год. *Дж.Пуччини.* «Турандот». Арена ди Верона. Опера. Режиссер —Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

2002 год. *В.А.Моцарт*. «Дон Жуан». Филармонический театр Вероны. Опера. Режиссер — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

2005 год. *П.Чайковский.* «Черевички». Театр Ла Скала, Милан. Опера. Режиссер — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

Беларусь

Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь

1987 год. *В.А.Моцарт.* «Волшебная флейта», опера. Режиссер-постановщик — М.Изворска-Елизарьева, сценография — В.Окунев, костюмы — И.Пресс.

1989 год. *Л.Минкус.* «Дон Кихот». Балет. Хореография — М.Петипа, А.Горский, К.Голейзовский, В.Елизарьев, сценография — В.Окунев, костюмы — И.Пресс.

1995 год. *А.Мдивани.* «Страсти (Рогнеда)». Балет. Либретто и хореография — В.Елизарьев, художник-постановщик — В.Окунев. (Гос. премия Республики Беларусь).

1999 год. *Ц.Пуни*. «Эсмеральда». Балет. Хореография — Ж.Перро, М.Петипа, Н.Долгушин, художник-постановщик — В.Окунев.

2001 год. *П.Чайковский.* «Спящая красавица» Балет. Хореография — М.Петипа, В.Елизарьев, художник-постановщик — В.Окунев.

2003 год. *М.Мусоргский.* «Хованщина». Опера. Режиссер-постановщик — М.Изворска-Елизарьева, художник-постановщик — В.Окунев.

2005 год. *Ж.Бизе.* «Кармен», опера. Режиссер-постановщик — М.Изворска-Елизарьева, художник-постановщик — В.Окунев.

2005 год. *Л.Минкус.* «Баядерка». Балет. Хореография — М.Петипа (постановка П.Сталинский), художник-постановщик — В.Окунев.

2010 год. *Ф.Шопен*. «Шопениана». Балет. Хореография — М.Фокин, художник-постановщик — В.Окунев.

2011 год. *Х.Левенскьольд.* «Сильфида». Балет. Хореография А.Бурнонвиля, балетмейстер-постановщик — Н.Долгушин, сценография и костюмы — В.Окунев.

2012 год. *А.Адан.* «Жизель». Балет. Хореография — Ж.Коралли, Ж.Перро, М.Петипа, балетмейстер-постановщик — Н.Долгушин, художник-постановщик — В.Окунев.

Казахстан

2000 год. *Дж.Пуччини.* «Травиата». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К.Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

2002 год. *П.Чайковский*. «Евгений Онегин». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К.Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

2002 год. *Дж.Пуччини.* «Мадам Баттерфляй». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана). Режиссер ‑постановщик — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

2003 год. *В.А.Моцарт.* «Свадьба Фигаро». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К.Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

2004 год. *Ж.Массне.* «История любви и смерти юного Вертера». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К.Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

2005 год. *Дж.Верди.* «Риголетто». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К.Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

2005 год. *Л.Делиб.* «Коппелия». Балет. Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана). Балетмейстер — С.Вихарев, художник-постановщик — В.Окунев.

2006 год. *Дж.Пуччини*. «Турандот». Государственный театр оперы и балета им. Абая (Алматы). Опера. Режиссер — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

2006 год. *А.Бородин*. «Половецкие пляски» (Акт из оперы «Князь Игорь»). Балет. Национальный театр оперы и балета им.К.Байсеитовой (Астана). Хореография — М.Фокин, декорации и костюмы — В.Окунев.

2006 год. *Дж.Пуччини.* «Флория Тоска». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К.Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

2007 год. *Дж.Верди*. «Аида». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К.Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю.Александров, художник-постановщик — В.Окунев.

Николай Хренов (Москва)

Самоопределение эстетики в ситуации становления науки о культуре как проблема, требующая междисциплинарной методологии

От кризиса эстетики как науки на рубеже XX–XXI веков к предшествующим периодам ее кризиса

Положение в эстетике XX века не так просто описать, тем более – проанализировать. Ведь чтобы анализ этого ее положения предпринять, необходимо затронуть проблематику всего комплекса гуманитарных наук. Это эпоха перманентных поисков, увлечения глобальными утопическими идеями, готовности разрушить традиционные и создавать новые институты, на основе которых начинали складываться целые системы, не всегда достигавшие, как правило, законченности. Возможно, наиболее характерным признаком эстетики стало ее расхождение с опытом искусства этой эпохи. Искусство оказалось более приближенным к жизни и на ее изменения реагировало быстрее, чем эстетика. Во всяком случае, один из самых авторитетных представителей эстетического цеха В.Бычков эту ситуацию описывает так: «Парадокс XX столетия, а, может быть, и одна из его закономерностей состоит в том, что собственно теоретическая или философская эстетика адекватно не отреагировала на бурные процессы, протекавшие в сфере художественной практики. По крупному счету она почти проигнорировала их и ушла на уровень школьной дисциплины, вяло пережевывая опыт классической эстетики и классического искусства от Античности до конца XIX века и только очень осторожно и с опаской заглядывая в бурлящий котел арт-практик XX века» (1).

Новый опыт искусства осмыслялся скорее в разных гуманитарных науках и направлениях (философия, филология, искусствознание, лингвистика, структурализм, семиотика и т.д.), нежели в самой эстетике. Ее становление замерло. Иначе говоря, эстетику в ее сегодняшнем положении поразил кризис. Современный философ имеет в

виду ситуацию в эстетике, как она к началу XXI века сложилась. Такому критическому выводу не следует удивляться, тем более, не стоит впадать в пессимизм, делая алармические выводы о «смерти» эстетики, хотя почему бы эту «смерть» не провозгласить, если уже давно предсказывается «смерть» искусства. Да чего уж там церемониться с искусством, если один из лидеров постмодернизма М.Фуко размышляет о «смерти» самого человека. Причем «смерть» искусства провозглашена уже давно. Стоит, например, пролистать трактат немецкого искусствоведа Х.Зедльмайра «Утрата середины», чтобы убедиться, что кризис искусства начинается еще в XVIII веке (2). Счет идеи «смерти» искусства следует вести еще от Гегеля, хотя Х.Зедльмайр его имя и не упоминает.

Но что касается эстетики, то ее «смерть» была провозглашена еще В.Дильтеем в его работе 1887 года «Воображение поэта. Элементы поэтики». Констатируя значение созданной еще Аристотелем эстетики, ставшей действенным вспомогательным средством филологии и истолкования, критики и оценивания произведений, а также эстетики, рожденной позднее, уже в XVIII веке из немецкого духа эстетики и преобразований предшествующее филологическое ее направление с помощью герменевтики, В.Дильтей, однако, заключает, что эта система вместе с ее достижениями ушла в прошлое. Мир сильно изменился, но эстетика на эти изменения не отреагировала. В.Дильтей констатировал: «Созданная Аристотелем поэтика мертва. Уже перед лицом прекрасных поэтических чудовищ, создававшихся Филдингом и Стерном, Руссо и Дидро, формы и правила поэтики Аристотеля превращались в бесплотные тени чего-то ирреального, в шаблоны-снимки художественной манеры прошлого. А наша эстетика хотя и живет еще на той или иной университетской кафедре, но уже отнюдь не в сознании ведущих художников или критиков, а ведь только тут бы ей и жить» (3). В общем, констатация разрыва эстетики с искусством, с практикой искусства и, соответственно, с жизнью. Констатация такой ситуации с эстетикой потом будет повторяться.

Отметим, что как философ начала XXI века В.Бычков, так и В.Дильтей, констатирует одно и то же, а именно, трансформацию науки и вытеснение ее в не предполагающую развития школьную или университетскую сферу. А что же все-таки произошло? Какие факторы приводят каждый раз если не к «смерти», то к кризису эстетики? Посмотрим, как это объясняет В.Дильтей и объясняет ли, а если и объясняет, то что он подразумевает под кризисом, как его видит.

В.Дильтей не столько объяснил, сколько набросал некоторые признаки изменений. Следует признать, что некоторые его наблюдения не лишены точности и остаются актуальными до сих пор. Например, он зафиксировал изменения в понимании предмета искусства. Так, он констатирует, что после Французской революции поэты все больше внимания обращают на реальность города. В этой ситуации обсуждаемые некогда в Веймаре Шиллером, Гете и Гумбольдтом проблемы поэтики кажутся старомодными. Так, суждения В.Дильтея уже предвосхищают приговор классической эстетике, выносимый во второй половине XX века постмодернистами.

А что же искусство? А оно оказывается в совершенно новом контексте, усиливающем в нем хаотическую стихию. Этот хаос возникает в связи с преодолением европоцентризма и вторжением в европейское искусство элементов самых разных культур, а, следовательно, и разных эстетических представлений. В эстетике наступает эпоха эклектики. «Нас осаждает многообразие форм всех времен и народов, – пишет В.Дильтей, – и оно, кажется, размывает любые разграничения поэтических видов, любые правила. Тем более, что нас с головой затопляет идущая с Востока стихийная бесформенная поэзия, музыка, живопись – полуварварские, однако наделенные грубой энергией тех народов, у которых борения духа еще совершаются в романах, да в живописных полотнах шириной футов в двадцать» (4). Вот и констатация В.Дильтеем той ситуации, в которой будет вызвана к жизни массовая культура. Таким образом, у В.Дильтея налицо констатация радикальных изменений в собственно поэтике, т.е. в эстетике, но, в том числе, и в культуре. Философ отметил одну из существенных тенденций в эстетике не только XIX, но и XX века, в том числе, даже в варианте постмодернизма, столь внимательного к Востоку.

Но в еще большей степени В.Дильтею видны изменения во взаимоотношениях искусства и публики, впервые предстающей активным звеном в художественной жизни. А это означает, что критика как инициатор, организатор и создатель профессиональных художественных оценок вытесняется самой увеличивающейся в своей численности публикой. «Царит публика. Толпы, собирающиеся в колоссальных выставочных помещениях, и в больших и малых и каких угодно театрах, создают художникам имя и растаптывают их» (5). Так, В.Дильтей улавливает в новой для эстетики ситуации поворот в сторону социологии, который в 1930-х годах XX века будет подхвачен

также Х.Ортегой-и-Гассетом. Получается, во всяком случае, у В.Дильтея, что художественная культура переживает грандиозный переходный период, который должен закончиться возникновением какой-то новой культуры и, соответственно, эстетической системы. Эту логику предвидит и основатель, а, точнее, продолжатель герменевтической традиции в эстетике. «Подобной анархией вкуса всегда отмечены бывают эпохи, когда некий новый способ ощущения действительности уже разрушил устойчивые формы и правила и когда вот-вот готовы сложиться новые нормы искусства; однако нельзя, чтобы такая анархия затягивалась, и одна из животрепещущих задач нынешней философии, а также истории искусства и литературы, как раз и заключается в восстановлении здравого отношения между эстетическим мышлением и искусством» (6).

Однако, несмотря на пожелание В.Дильтея, хаос в эстетической сфере все же нарастал, как он нарастал и в самосознании эстетической сферы, в самой эстетике как науке, раздробившейся на многие течения и направления. И вот уже тот же В.Бычков, создатель фундаментальных работ по истории православной эстетики (византийской и древнерусской), а также истории эстетики западной, в том числе, средневековой западной, автор ныне широко распространяющегося в университетских кругах учебника по эстетике в 2008 году выпускает два тома своего труда под названием «Художественный апокалипсис культуры» с подзаголовком, расшифровывающим непривычный жанр этого труда – «строматы XX века». В этом труде философ пытается осознать настоящий момент и в эстетике, и в искусстве, и вообще в культуре. Согласно В.Бычкову, современное состояние мира проблематично. Человечество сегодня переживает или катастрофическую гибель культуры, или какой-то беспрецедентный скачок в будущее, смысл которого пока остается неразгаданным. Во введении к этому сочинению коллега В.Бычкова Н.Маньковская, представляя его, пишет, что, по мысли В.Бычкова, XX век был последним веком культуры и первым веком посткультурного перехода к чему-то принципиально иному, чем доселе известные культуры (7).

Эстетика эпохи большевизма сквозь призму перехода к новому «осевому» времени.

Несмотря на констатацию в истории эстетики перманентного кризиса, тем не менее, невозможно все же утверждать, что, оказавшись в подобной ситуации, эстетики ничего не предпринимают и не

пытаются из кризиса выйти. Конечно, это не так. Пути выхода из кризиса в его современной форме пытаются отыскать. Например, это получает выражение в привлечении к разрешению эстетической проблематики других гуманитарных дисциплин, что нередко приводит к разрушению границ между науками и что порождает ощущение еще большего хаоса. Но все-таки в этой тенденции имеется и рациональное зерно. Переходность, конечно, связана с хаосом, который необходимо преодолевать, и такие попытки в XX веке, конечно, имели место. Мы в данной статье как раз и попытаемся представить одну из таких попыток, что имела место в России XX века. Попытку, связанную с проектом марксистской эстетики. Ныне о нем забыли, да и философы, разрабатывающие этот проект, успели уйти из жизни. Забыли, а точнее, постарались забыть, ибо он ассоциируется с социализмом как неудачей, окрасившей умонастроение нескольких поколений.

Но было ли содержание этого забытого проекта лишь марксизмом? Ведь он оказывался не на обочине универсальных эстетических процессов, а значит в нем можно обнаружить какую-то преемственность. Вот этим мы и займемся. Хотя там, где, как казалось, хаос начал преодолеваться, это не только вселяло надежду, но и оборачивалось трагедиями. Имея в виду прогноз В.Дильтея, важно отдавать отчет в том, что же, в конце концов, получилось в XX веке в России, когда прекрасная идея в процессе своей реализации оказалась скомпрометированной. Дело здесь не только в том, что за ее реализацию взялись плохо подготовленные люди, не оказавшиеся на уровне хорошей идеи и даже не только в том, что такой дегуманизированной оказалась власть, принявшая ошибочное в развитии общества направление. Подлинная причина, видимо, заключается в том, что в XX веке все общества вошли в длительный переходный период, а его некоторые справедливо сравнивают с теми процессами, которые когда-то в древности возникли в связи с наступлением так называемого «осевого» времени. Похоже, что такой новый переход в новое «осевое» время, видимо, и переживает на протяжении всего XX века человечество. Процесс этот, как мы понимаем, весьма драматический и болезненно переживаемый, ведь его проявления связаны и с революциями, и с мировыми войнами.

Анализ этого переходного периода был проделан еще в середине XX века нашим соотечественником, американским социологом и культурологом П.А.Сорокиным. Согласно П.Сорокину, переходность

проявляется в динамических изменениях в науке, в философии, в религии, изящных искусствах, этике, праве, политике и экономике, в преобразовании социальных институтов, в пересмотре системы ценностей и в изменении сознания людей. Вот с какими образами у него ассоциируется этот переход. «Весь наш общественный, культурный и личный образ жизни находится в состоянии трагического и эпохального перехода от умирающей чувственной культуры величественного вчера к наступающей новой культуре творческого завтра, – пишет П.Сорокин в 1957 году в своем фундаментальном исследовании, – Мы живем, думаем и действуем в сгущающихся сумерках ночи переходного периода с ее кошмарами, гигантскими разрушениями и душераздирающими ужасами. Если человечество сумеет избежать непоправимой катастрофы еще более великих мировых войн, то грядущим поколениям людей предстоит встречать зарю нового величественного порядка» (8).

Так, если иметь в виду В.Дильтея, уже в конце Х1Х века в общем виде была сформулирована программа будущего развития эстетики, которая в той или иной степени будет затрагивать любую из возникающих в ХХ веке эстетических систем. А этих систем оказалось несколько, что естественно, ведь все они являлись продолжением философии, а в ХХ веке последняя раздробилась, как это было в эпоху эллинизма, на несколько направлений. Мы не будем освещать этот процесс во всех его проявлениях и ракурсах. Но сосредоточим внимание только на одном из таких направлений, вернее, на одной из эстетических систем, возникшей на основе распространения в мире идей модерна. Вызванный к жизни проект модерна получил развитие в радикальной форме марксизма – сначала как в теории, а затем и в опыте реализации этого проекта. Ведь марксизм, как утверждает Ф.Джеймисон, явился ответвлением и продолжением модерна. Но если использовать это выражение философа, то эта мысль формулируется так: «одной из версий марксизма а, может быть, и единственной» (9). Правда, марксизм – это уже не теория и не философия, а, можно сказать, руководство к действию, оправдание революции, а значит, политическая система, точнее, теоретическое обоснование и оправдание такой системы, которую и пытались реализовать в жизни. Вот эта самая вырвавшаяся из философии система и стала контекстом сначала становления в России эстетики нового типа, а затем, ближе к нашему времени, выхода из нее.

Тот эстетический «ренессанс», что с середины 1950-х годов прошлого века происходил в России, также развертывался на фоне становления этой политической системы, правда, финального ее периода, связанного с ее ослаблением и упадком. В первой половине XX века, а, еще точнее, после 1917 года предпринималась попытка разработать вариант эстетики, соответствующий реализации в России социалистической идеи. Такого варианта в истории науки еще не существовало. Принимая участие в его разработке Г.Лукач, которого Н.Бердяев назвал «самым умным из коммунистических писателей» (10), в своей системе марксистской эстетики отмечает, что такой эстетики еще не существует. Ее еще только предстоит создать. Работы Г.Лукача, посвященные марксистской эстетике, начали появляться еще в начале 1930-х годов, а в более развернутом, хотя и незаконченном виде они появились в виде фундаментального четырехтомного сочинения в 1963 году (11). Как считал Г. Лукач, марксизм обладает соответствующей ему эстетикой. Однако еще и в 1930-х годах такой эстетики не существовало.

Исключением здесь были лишь работы М.Лифшица, посвященные эстетическим воззрениям К.Маркса. Советский философ провел тщательную работу по собиранию и систематизации разрозненных высказываний Маркса и других марксистов по вопросам эстетики и, может быть, впервые серьезно поставил вопрос о возможности существования марксистской эстетики. Однако даже и после предпринятых М.Лифшицем усилий говорить о существовании такой эстетики в разработанном виде говорить не приходится. Вот как об этом говорит сам Г.Лукач. «Однако раскрытие и доказательство этой последовательной связи воззрений еще не равнозначны построению эстетической системы марксизма, – пишет он, – Если бы в собранных вместе и расположенных в систематическом порядке высказываниях классиков марксизма содержалась развернутая система эстетики или хотя бы ее завершенный остов, оставалось бы только снабдить собранные материалы добротным сопроводительным текстом – и марксистская эстетика предстала бы перед нами в готовом виде. Но об этом и речи быть не может! Как показали многочисленные попытки, даже непосредственное монографическое использование этого материала в приложении ко всем частным вопросам эстетики не привели к целостному, исчерпывающему в научном отношении построению. Возникла таким образом парадоксальная ситуация: марксистская эстетика в одно и то же время и существует и не существует. Она должна

быть разработана, скорее даже создана путем самостоятельных исследований, и все же результат этих усилий лишь зафиксирует и связно изложит то, что уже наличествует в идее» (12).

Тем не менее, постепенно возникало ощущение, что к 1960-м годам такая эстетика уже существовала. Правда, если это и, действительно, оказывалось так, то момент, когда можно было констатировать, что она состоялась, оказался одновременно и моментом ее начавшегося разложения. Но то, что она все-таки существовала, отчасти свидетельствовала ее институционализация. Снова, как это когда-то было во времена Гегеля в Германии, эстетику на этот раз уже в марксистском варианте стали в Советском Союзе включать в учебные программы высших учебных заведений. Издавалось большими тиражами много учебников и просто научных текстов, проводились конференции. И конечно, в этот период эстетика не ограничивалась университетской формой существования. Она старалась активно влиять на художественную жизнь общества. Однако в тот момент, когда в существовании нового варианта эстетики уже никто вроде бы не сомневался, начался ее очередной кризис и медленное умирание. Первоначально этот процесс осмыслялся как разрыв эстетики, претендовавшей на академический, т.е. ставший уже традиционным в европейском мире вариант существования, с опытом искусства.

С середины 1950-х годов прошлого века развертывались частые и бурные дискуссии на тему эстетики. Одна из таких дискуссий под названием «Эстетика и жизнь» была проведена, в частности, журналом «Вопросы литературы». Она развертывалась в виде публикации статей, которые последовательно печатались в разных номерах журнала. Обратимся, в частности, к одной из статей, в которой как раз эстетике предъявлялось обвинение в ее отрыве от живой художественной жизни. По сути, эстетику снова, как во времена В.Дильтея, обвиняли в отрыве от практики искусства. Соглашаясь с тем, что эстетика утверждает себя как наука о закономерностях художественного развития человечества, как наука о художественной практике человека вообще и прежде всего и главным образом как наука о наиболее общих закономерностях искусства, автор статьи А.Лебедев констатирует, что в реальности эта наука превращается в самоцель, не осуществляя функций, которые она вроде бы призвана осуществлять (13). Но это был пока еще поверхностный и частный вывод. Дело, разумеется, было не в эстетике. Ситуация объясняется тем, что угасала сама идея социализма, в контексте которой происходило становление марксист-

ской эстетики. Не успев утвердить себя в виде разработанной системы, она уходила в прошлое. Что же дальше?

Исчерпывает ли сегодня ассимиляция идей постмодернизма проблематику эстетики?

Постепенно в эстетике наступает застой, хотя ее по инерции продолжали изучать в высших учебных заведениях. Однако происходит возвращение к разным ее вариантам, существовавшим в предшествующих исторических периодах, а также в разных культурах, подчас уже не существующих. Начинается эпоха реабилитации предшествующих эстетических систем, а также тех систем, о которых можно было говорить лишь в критическом жанре. Конечно, прежде всего возвращение к классической эстетике, т.е. ко времени возникновения этой науки. Но дело опять-таки было не столько в самой марксистской эстетике, возвращающейся к эстетике классической, а в марксизме как системе. Пришло время от марксизма в его ленинской интерпретации возвращаться к так называемому неискаженному марксизму или, как его иногда называют, к неомарксизму (14). Ведь в момент разочарования в социализме в России марксизм все же не умирал. Он как философская идея продолжал существовать в форме неомарксизма. Но даже и в России он тоже свил свое гнездо, что можно иллюстрировать открытием одной из ранних работ Маркса, о чем речь будет впереди. И как это не покажется странным, именно эта работа Маркса и станет основой эстетического «ренессанса» на рубеже 1950–1960-х годов. Новые веяния не могли не сказаться и на эстетике. Хотя ведь и то, что назвали марксистской эстетикой, тоже не было совсем уж чуждым классической эстетике. Эта классическая эстетика даже была положена в основу при разработке марксистской эстетики. Но ведь классическая эстетика во многом и сама обязана предшествующим эстетическим системам.

Короче, кризис и «смерть» марксистской эстетики стали причиной нового прочтения истории эстетики и реабилитации тех идей и систем, что существовали в истории ранее, но интереса к которым в марксистской эстетике не было. Например, в этой эстетике не было интереса к средневековой эстетике в разных ее вариантах – западном, византийском и древнерусском. Была предана забвению русская религиозная или, как ее сегодня называют, «теургическая» эстетика. Хотя, как мы ниже покажем, это чрезвычайно странно, поскольку поднимаемая на щит теоретиками марксизма новая эстетика отчасти

возвращала в Средневековье. Да и согласно концепции П.Сорокина, получалось, что такое возвращение конструктивно и оказывается в основе культуры иного типа, возрождающей сверхчувственное начало. Классическая же эстетика ставила акцент на чувственном начале. На ситуации, складывающейся с середины XX века в эстетике, лежит печать переходности. И поскольку это так, то, конечно, обнаружить системность в современной эстетике чрезвычайно трудно, да и вообще невозможно. Она эклектична. Но этот эклектизм имел не только негативный, но и позитивный смысл. Та целостность, которую должна была обрести рождающаяся новая эстетическая система, созвучная реализации социалистической утопии, могла появиться лишь на основе забытых, но еще обладающих созидательным потенциалом пусть и разнородных элементов. Иначе говоря, новая система не только эстетики, но и культуры не могла быть принципиально новой. В ней происходило возрождение и актуализация забытого прошлого. Действие этого механизма превосходно проанализировано в упомянутой выше монографии П.Сорокина, что мы еще обсудим.

Какое-то подобие системы в эстетике в последние десятилетия приходяи вместе с философией постмодернизма. Хотя если постмодернизм – это и система, то она утверждает себя, разлагая и разрушая системы прошлого и, кажется, сводит свой пафос исключительно к разрушительной тенденции, называемой деконструкцией. Философы этого направления постоянно обращаются к проблематике эстетики. Но дело не только в том, что эстетические проблемы разрабатывают философы, но и в том, что философские и эстетические проблемы разрабатывают филологи, искусствоведы и представители других дисциплин. Такого рода теорий становится все больше. Имплицитная эстетика становится интереснее эксплицитной, т.е. научной. Количество появившихся публикаций на темы эстетики, на которых можно обнаружить печать постмодернизма, в последние десятилетия возрастало. На рубеже XX–XXI веков в отечественной эстетике происходит интенсивная ассимиляция идей постмодернизма. В этом она не расходилась с тем, что происходило и в мировой эстетике, хотя там-то интерес к ней уже как бы и угас. В какой-то степени постмодернизм позволял преодолевать эклектизм эстетической рефлексии второй половины XX века. Однако было бы неверным утверждать, что ассимиляция постмодернистских идей в современной российской эстетике разрешает все проблемы и является для понимания складывающейся сегодня в эстетике ситуации исчерпывающей.

В данной работе хотелось бы выделить несколько вопросов для обсуждения. Первый вопрос, который важно было бы обсудить, это вопрос о том, что можно считать основополагающей проблемой эстетики сегодня, которая в большей или меньшей степени сосредоточивает в себе все остальные проблемы? В каком моменте своей истории эта наука сегодня пребывает? Можно ли выделить в ее современном состоянии наиболее значимые проблемы? Следовало бы также ответить, как происходит самосознание современной отечественной эстетики под воздействием тех процессов, что характерны для современной гуманитарной науки, а не только одного лишь постмодернизма. Важно также уяснить, в каких взаимоотношениях сегодня находятся между собой такие гуманитарные науки, как эстетика и искусствознание. Предметом каждой из этих названных дисциплин является искусство. История эстетики развертывается параллельно истории искусства. Влияние эстетики на историю искусства несомненно. Взять хотя бы вопрос о вкусе. Но ведь и искусствознание не может не влиять на эстетику. Так, Гегель постоянно ссылается на И. Винкельмана. Но есть гораздо более проблемная плоскость осмысления этих взаимовлияний между этими науками. Ведь искусствознание не исчерпывается историей искусства. Существует и другая субдисциплина искусствознания – теория искусства (15). Как влияла эстетика на становление теории искусства и что происходит во взаимоотношениях между этими дисциплинами сегодня?

Актуальным сегодня также оказывается вопрос не только о взаимоотношениях между эстетикой и искусствознанием, но между эстетикой и наукой о культуре, находящейся во второй половине XX века в ситуации интенсивного становления. В своем развитии наука о культуре подхватывает проблематику, считавшуюся до появления этой науки специфически эстетической проблематикой. Как же эти науки должны взаимодействовать после того, как часть проблем, считавшихся эстетическими, переходят в ведение науки о культуре? Такое перетекание проблематики характерно для разных наук, в том числе и для эстетики, и для искусствознания. Весь этот намеченный нами блок исследований позволяет точнее представить ситуацию, в которой в последние десятилетия оказалась эстетика и наметить перспективы ее дальнейшего становления.

«Ренессанс» эстетики периода оттепели на фоне очередного поворота в социологии

Собственно, ответы на поставленные вопросы позволили бы понять, какой момент сегодня переживает эстетика. Однако для понимания этого момента настоящего важно представлять и те значимые для судьбы этой науки моменты, что в истории этой науки существовали. В частности, важно заново осмыслить процессы, что протекали в этой сфере на протяжении XX века и, в частности, те реализовавшиеся и оставшиеся нереализованными идеи, что, как свидетельствуют дискуссии на тему эстетики, постоянно возникали. Постараемся быть особенно внимательными к середине прошлого столетия, в частности, к эпохе оттепели, когда развертывалась активизация эстетической мысли, но одновременно происходил закат марксистской эстетики и, как казалось, возникало что-то похожее на «ренессанс» эстетики. Повторялась ситуация, знакомая по 1920-м годам XX века. Правда, смысл этого нового оттепельного «ренессанса» был уже другим. Если первый «ренессанс» повернул к человеку и обернулся дегуманизацией и кризисом гуманизма, то эстетика шестидесятников, как казалось, снова возвращала к человеку и, следовательно, к гуманизму. От опыта эпохи дегуманизации эстетика повернула в сторону реставрации гуманизма.

Но чтобы значимость этого поворота осознать, важно вдуматься в происходящие в первой половине XX века процессы, в то время как благие, т.е. гуманистические намерения бессознательно предстали своей оборотной стороной. Собственно, создание марксистской эстетики порождено острейшим противоречием. Оно для эстетики не было внутренним, не вытекало из ее природы, но таковым оно, к сожалению, оказалось. Это противоречие связано с социальным, т.е. внешним контекстом. В силу складывающейся ситуации, т.е. огосударствления всего, что в стране происходило, это внешнее противоречие оказалось и внутренним. Разрабатывая теорию культуры, Шпенглер приходил к выводу, что в социальных процессах, характерных для разных времен и народов, постоянно сталкивались две тенденции (16). Были эпохи, когда к власти приходили люди, убежденные в том, что жизнь должна развиваться свободно, исходя из естественных потребностей человека, когда жизнь становится самоценной. Но они сменялись эпохами, для которых главным была не сама жизнь, а контроль над ней. В этом случае жизнь уже оказыва-

лась не самоценной. Определяющим моментом становилась идея, превращающаяся в систему, вводившую естественное течение жизни в определенные жесткие берега. Эта мысль Шпенглера не является неожиданной. Из нее когда-то исходили древние историки как в Древней Греции, так и на Востоке (17).

Мы попытаемся показать зависимость систематических вспышек онтологизма в философии, а, следовательно, и в эстетике от такого же систематического возрождения настроений, идущих от сторонников воли к жизни. Становление эстетического сознания в Советской России невозможно представить без этого маятника, раскачивающегося от жизни, получающей оформление в империи, к жизни, освобождающейся от жестких ограничений и становящейся самоценной. По сути, в первой половине XX века в России разыгрывалась драма, которая в мировой истории постоянно повторялась. Это обстоятельство позволяет уловить и в XX веке те специфические эстетические процессы, которые в истории разных народов уже имели место. Правда, такой переход в реальности был бессознательным, он воспринимался в кратких длительностях исторического времени и потому до конца не осознавался. Можно даже утверждать, что он был иллюзорным. Хотя он все же будет иметь последствия, но это будет осознанным не сразу и только в больших длительностях истории. Иначе говоря, его можно будет проследить лишь в больших длительностях исторического времени. Сегодня мы находимся ближе к возможности такого осмысления. Это обстоятельство позволит точнее уяснить своеобразие момента, в котором мы сегодня пребываем.

После краткого постреволюционного периода, в ситуации хаоса возникает испуг, что приводит к быстрой реставрации имперского начала и, соответственно, к контролю над сознанием и поведением людей, причем, гораздо более жесткому, чем это было в дореволюционной России. И дело тут не только в смене политической власти, хотя это первое, что бросается в глаза и кажется исчерпывающей причиной, что нередко превращается в единственное основание для понимания этого периода. И тут мы, пожалуй, проявим солидарность с выводом, сделанным по поводу этого поворота на рубеже 1920–1930-х годов В.Паперным в его чрезвычайно глубоком исследовании. Своему весьма конструктивному анализу создавшейся на рубеже 1920–1930-х годов в Советской России ситуации он предпосылает тезис, которого он будет придерживаться на протяжении всей книги. Он утверждает, что все процессы, происходившие на рубеже 1920–1930-

х годов в советской архитектуре, а исследователь делает свои универсальные выводы на примере архитектуры, следует рассматривать выражением более общих культурных сдвигов, которые в российской культуре развертываются в соответствии с циклической логикой (18). Иначе говоря, на рубеже 1920–1930-х годов повторилось то, что в истории России уже имело место и раньше. Это очень ценная мысль для понимания происходящего в больших длительностях истории, и мы попробуем ее применить для осмысления ситуации, что складывается в эстетике на рубеже XX–XXI веков.

Обращаясь к этой проблематике, мы попытаемся продемонстрировать нечто подобное на примере эстетики. Естественно, что эта несвобода привела и к контролю над всей гуманитарной сферой и, естественно, к контролю над гуманитарными науками. В этом контексте беспрецедентного контроля и протекает становление эстетической мысли. Такой процесс невозможно недооценить, ведь большевики проводили беспрецедентный эксперимент. Они изымали человека из привычной культурной среды, из культуры, на основе которой веками выстраивалась индивидуальная и коллективная идентичность, и погружали его в новую и искусственную среду, которая ими же и создавалась, а именно, в идеологию. Было бы ошибкой полагать, что тут все сводится к большевизму, ведь за большевизмом стоит не столько даже марксизм, сколько модерн. Проект модерна в его философском и, еще точнее, хабермасовском смысле, принявший политические формы. Идеология должна была заменить культуру и стать новым фундаментом формирования индивидуальной и коллективной идентичности. Вот почему идеология в Советской России приобретала такую беспрецедентную значимость.

В зависимости от идеологии, нагружаемой новыми функциями, оказывалась и эстетика. В создавшейся после революции ситуации гуманитарии получают социальный заказ: разработать соответствующую построению в России социализма концепцию эстетики. Такая деятельность началась. В среде философов появились теоретики-энтузиасты, ставившие своей целью этот социальный заказ осуществить. Так начался процесс возрождения эстетики, хотя на самом деле он был понят как создание принципиально новой эстетики. В 1920-е годы это возрождение эстетики первоначально развертывалось в формах социологического ее варианта или в формах социологической эстетики, творцами которой в X1X веке были французские исследователи И.Тэн (19) и М.Гюйо (20). В 1920-е годы это направление в

Советской России разрабатывали В.Фриче (21), Ф.Шмит (22), В.Переверзев (23). В какой-то степени такой подход предвосхитил Г.Плеханов (24). Направление социологизма в эстетике нами проанализировано в главе «Эстетика как социология искусства» в издании «Очерки эстетики и теории искусства» (25).

Однако гипертрофия вытекающего из марксизма классового подхода стала тормозом развития этого варианта эстетики. Социологическая эстетика или социология искусства в ее марксистском, т.е. классовом варианте не замедлила предстать вульгарной социологией и где-то на рубеже 1920–1930-х годов свое существование прекратила. Тем не менее, социологизм эстетику не покинул, и, отбросив в эпоху оттепели императив классовости, он с конца 1950-х годов XX века вновь активизировался, продолжая развиваться уже отчасти в форме трансформирующейся эстетики, отчасти в форме социологии искусства, претендующей на самостоятельное по отношению к эстетике направление. Так, Ю.Давыдов, возглавлявший в 1960-е годы сектор эстетики в Институте истории искусства, на котором, кстати, работали М.Лифшиц, С.Аверинцев, А.Михайлов и другие выдающиеся гуманитарии, применительно к этому времени констатировал социологизацию философского сознания. «Оттепельное сознание», – говорит он в своем интервью, – было беременно социологией. Но не марксистской, классово-партийной, а гуманистически ориентированной» (26). Однако это как раз и означало характерную для оттепели ориентацию на личность.

Но вскоре эта активизация социологии оказалась уже в который раз свернутой, в том числе, и в Институте истории искусств. Этот поворот применительно к Институту истории искусств Ю.Давыдов комментирует так: «И если что и оставалось в институтском искусствознании собственно социологического, так это развитие эмпирических методов, все дальше уводившее от теоретической социологии искусства» (27). Отклонение в сторону конкретно-эмпирических исследований, собственно, постепенно приводило к кризису самой социологии и, в том числе, социологии искусства и социологической эстетики. Когда же в ситуации перестройки возникла возможность вернуться к былому состоянию науки, выяснилось, что ответы на поставленные социологами вопросы, необходимо было искать уже с помощью другой науки – науки о культуре. Теория среднего ряда, о необходимости разработки которой высказывались социологи в 1960-е годы, уже должна была опираться на выводы культурологов. С этих

пор многие теоретические вопросы, поставленные в социологии искусства, перетекали в науку о культуре. Во всяком случае их следовало ставить уже в другой науке и обсуждать, например, такие вопросы, как отношения между государством и культурой.

Угасание утопии социализма и последствия этого факта на эстетику

Возникшая в Советской России после революции 1917 года ситуация способствовала возрождению эстетической мысли, прежде всего эстетической мысли эпохи Просвещения, т.е. эпохи возникновения мировосприятия модерна. Правда, новый проект эстетики блокировал то прогрессивное начало, что в этой мысли имелось. Было задействовано лишь то, что оказывалось созвучным философии, а в еще большей степени идеологии социализма. Эстетическая рефлексия эпохи Просвещения, которую обычно преподносят как непротиворечивую и целостную, на самом деле таковой не была. Внимательный анализ классической эстетики свидетельствует, что идеи некоторых представителей эстетического цеха этой эпохи выходили за границы того, что обычно связывают с духом Просвещения. Не случайно Э.Кассирер пишет о Ж.Ж.Руссо так: «Историческое своеобразие Руссо проявляется, вероятно, наиболее ярко в том, что все установленные масштабы суждений, которыми располагала эпоха, оказывались по отношению к нему совершенно неприменимыми. В зависимости от характера отдельных людей он оказывал на них прямо противоположное воздействие. Что же касается подлинной философии Просвещения, то для нее Руссо, хотя его связывали с ней множество нитей, в сущности всегда оставался несоразмерной величиной» (28).

Это не удивительно, ведь Руссо уже вводит в сентиментализм, т.е. в предромантизм, а этот последний есть оппозиция философскому модерну XVIII века. Но этот вывод справедлив не только по отношению к Руссо, но и по отношению к Канту. С одной стороны, если иметь в виду кантовский вариант классической эстетики, то эта эстетика с самого начала была ориентирована на сопротивление тому, что Шпенглер обозначает одной из фаз в истории каждой культуры, а именно, фазы цивилизации. В этом немецкий философ следовал своему кумиру Ж.Ж.Руссо, портрет которого висел у него в рабочем кабинете. Поэтому эстетическое Кант противопоставляет утилитарному, т.е. цивилизационному и мыслит эстетическое как игровое. В понимании Канта игра – синоним свободы. Таким образом, эстетика

Канта предполагает, что центром его системы является личность и только личность, но не в коем случае не общество и, тем более, государство. В вопросах эстетики Кант социологом не был. Общество как основополагающее и регулирующее начало в качестве центра выступит в последующую позитивистскую эпоху, когда эстетику пытаются превратить в социологическую эстетику или, что одно и то же, в социологию искусства. Впервые идеи такого позитивистского понимания эстетики возникли во Франции. Потом это станет научной традицией, постоянно возрождающейся в последующей истории, о чем будет свидетельствовать ситуация в искусстве 1920-х годов, а затем и 1960-х годов (29), которой мы уже касались.

Что же касается Советской России, то речь должна идти уже не только о личности и даже не об обществе, а о государстве, как центре, вокруг которого, как вокруг солнца, развертывается вся остальная жизнь и история. Разумеется, в том случае, когда развертывается гальванизация имперского комплекса, что не осознается, более того, воспринимается созиданием еще никогда не существовавшего в истории общества. Следовательно, имея в виду эстетику в постреволюционной России, необходимо под ней подразумевать государственный вариант эстетики или государственную эстетику. Это означает, что эстетики в понимании Канта здесь быть не может. Все попытки понять, продолжить и реализовать идею Канта в Советской России, чему вроде бы способствовала кратковременная ситуация, заканчивались неудачей. Для понимания происходящего показателен такой факт. Сразу же после революции А.Луначарский начал выпускать журнал под названием «Игра», что как раз вроде бы и свидетельствовало о продолжении идеи Канта, но вскоре журнал был закрыт, что, разумеется, понятно. На протяжении многих десятилетий об игре в ее эстетическом и культурологическом смысле в России не размышляли. Но не размышляли и о культуре, а игра, как известно, оказывается в основе культуры.

Далее развертывается история становления государственной эстетики, которая будет известна как марксистско-ленинская эстетика, распад которой начинается в эпоху оттепели, что и будет благоприятствовать возникающему в это время эстетическому «ренессансу», т.е. оживлению в стране эстетической рефлексии. Характеристика этой эпохи в нашей литературе обычно связана с активизацией поэзии, кино, литературы, живописи, вообще, искусства. Этой проблематике посвящено целое наше издание, вышедшее в Государственном инсти-

туте искусствознания (30). Но для характеристики данной эпохи этого недостаточно. На более общем уровне оттепель необходимо осмыслить как прорыв к эстетическому сознанию в понимании Канта, т.е. как прорыв к игре и, следовательно, свободе, а значит, к личности. Даже религия, с которой большевики так радикально расправлялись, уничтожая священников и разрушая церкви, повертывается той стороной, что ориентирована прежде всего на личность, что снова приводит к расхождению между двумя системами интерпретации христианства – официальной и гностической или ориентированной на личность (31), столь активной в эпоху первой в XX веке оттепели, а именно оттепели эпохи Серебряного века. Ведь реабилитация художественного наследия Серебряного века затрагивала и религию, поскольку религиозный «ренессанс» этого времени был частным выражением культурного «ренессанса». За тем, что развертывается в эпоху оттепели, естественно, тоже стоит личность и ее воля к свободе, к непосредственным проявлениям жизни, освобождающейся от контроля.

Конечно, лишь с рубежа 1950–1960-х годов XX века в России начало реализоваться то, что очень хотелось бы видеть уже после революции 1917 года. Все-таки следует признать, что эффект революции на последующую историю был – и не только в негативном, но и в позитивном смысле. Но это просматривается лишь в больших длительностях исторического времени. То, что провозглашалось во время революции и сразу же после нее, к сожалению, тогда реализовано не было. Но, спустя десятилетия, к этим идеям снова возвращались и, видимо, постоянно будут возвращаться, возвращаться лишь до тех пор, пока они не будут реализованы в жизни. Это возвращение можно иллюстрировать реабилитацией художественного авангарда (32). Но тогда непосредственным следствием революции оказался лишь тоталитарным режим, очень быстро продемонстрировавший, что освобождение жизни от контролирующих инстанций – утопия. Под воздействием происходящих перемен В.Розанов написал книгу «Когда начальство ушло». Однако как показывала последующая история, его уход не означал ухода навсегда.

Таким образом, потребность в разработке эстетики в понимании Канта не исчезла совсем. Эта жажда жизни, свободы от контроля спустя полстолетия прорвалась снова. На этот раз ситуация была более длительной и удалось больше, чем это имело место после 1917 года. Хотя и этот очередной прорыв к свободе также не оказался столь оп-

тимистичным. Процесс бюрократизации вновь приводил к восстановлению контроля над стихией жизни, продолжавшегося вплоть до перестройки. Вот эти колебания в политическом курсе определяли и судьбу эстетической науки. Тем не менее, если оставить пока в стороне социальный контекст и задаться вопросом, какие проблемы возникли в связи с эстетически возрождением в Советской России в XX веке, то здесь можно назвать несколько основных. Мы перечислим несколько основных, требующих подробного обсуждения. Их мы связываем с преодолением того застоя, в котором пребывает эстетика в России сегодня, что, как мы показали, и констатируется ведущими специалистами в области эстетики, в частности, В.Бычковым.

Эстетическая рефлексия как интертекст: традиции античной эстетики в эстетике модерна

Когда приходит ощущение расхождения между утопическим проектом и самой жизнью, начинается разочарование в истинности этого проекта и в непродуктивности модерна в форме марксизма. Начинается возвращение эстетики в философию, из которой она вышла и с которой ее история связана. Но в XX веке философия, как когда-то в эпоху позднего эллинизма, успела раздробиться на несколько направлений. Поэтому эстетике ничего не оставалось делать, как ориентироваться на те направления, которые в философии в середине XX века выходили на первый план, в частности, на феноменологию, онтологию, герменевтику, экзистенциализм и уже в наше время на постмодернизм. Однако на протяжении многих десятилетий все эти направления в советской философии не развивались. Хотя были и исключения – например, исследования А.Лосева по эстетике, о чем мы ниже будем говорить подробно в связи с перспективами развития эстетики в первых десятилетиях XXI века. Например, возникает необходимость в новом понимании эстетического, и в этом смысле весьма важно было осмыслить движение в гуманитарной науке к новому открытию онтологии и пониманию в этом аспекте эстетики и эстетического. Эта особенность, естественно, подводит к переоценке предшествующих систем интерпретации эстетического и даже к иному пониманию предмета эстетики.

В этом смысле невозможно переоценить работы А.Лосева по эстетике, в которых вопрос об истоках формирующейся на развалинах марксистской эстетики новой эстетики, соответствующей идее П.Сорокина о существовании культуры идеационального типа, ухо-

дит глубоко в историю и, разумеется, не сводится к возникшей в эпоху Просвещения эстетической системе. Тем более, что, как считают некоторые исследователи, рассмотрение А.Лосевым эстетических проблем сквозь призму онтологии предвосхитили подобные попытки, предпринятые европейскими мыслителями второй половины XX века (33). Это обстоятельство подводит к необходимости не просто обновления в понимании эстетического и предмета эстетики, но и к новому прочтению истории эстетики, а именно – к имевшим место на разных этапах истории существующим определениям эстетического и эстетики. Речь должна идти не только об актуализации онтологического понимания эстетического, но и любых других существовавших в истории его интерпретаций. Активизирующиеся и возникающие в философии XX века направления не могут не влиять на судьбу эстетической науки. Ее начинают определять те направления, которые в самой философии выходят на первый план. Это обстоятельство необходимости в ретроспективном прочтении истории эстетики появляется в результате наступающей в эпоху оттепели переходной ситуации, возникшей в результате ослабления идеологии.

Однако на самом деле эти ретроспекции начались гораздо раньше, в связи с предшествующими эпохами оттепели: одной – реальной в результате распада старой империи, когда возникла очередная оттепель, известная как Серебряный век, и другой – иллюзорной, возникшей в результате революции 1917 года. Конечно, ретроспективность эстетического сознания, в том числе, и научного сегмента этого сознания следует прежде всего связывать с обращением к эстетическому сознанию эпохи Просвещения, когда, собственно, впервые и возникает то, что обычно называют эксплицитной или научной эстетикой. Однако эту ретроспективность XX века следует понимать шире. Ведь и сама эстетика XVIII века возникала и утверждала себя на основе ретроспекций в эстетику Античности. Она тоже представляет из себя интертекст. Так, гедонизм, о котором у Канта идет речь, возвращает к концепции Эпикура, высказывания которого можно было бы сделать эпиграфом к мироощущению, вытекающему из принципа жизни, а не из принципа контроля над ней. Да и Дидро в XVIII веке одним из первых проявляет интерес к Эпикуру, публикуя о нем статью в одном из томов редактируемой им знаменитой «Энциклопедии» за 1751 год (34). Правда, влияние Эпикура на Канта не было исчерпывающим и единственным, тем не менее, существенным.

Так, пытаясь осмыслить перекос в сторону гедонистической традиции, заложенной Эпикуром, что можно иногда встретить в литературе, Э.Кассирер применительно к Канту называет еще один авторитет, а именно, Плотина. Ведь испытывая влияние Эпикура, с одной стороны, и Плотина, с другой, Кант ищет третий путь кроме гедонизма и утилитаризма. Склоняясь в сторону эпикуреизма, как в эпоху Ренессанса это случилось с Л.Валлой, Кант не мог не соотнести эту сторону и с утилитаризмом. Только вот к утилитаризму как духу своего времени Кант относится отрицательно. Ведь и сам гедонизм возникает в виде сопротивления по отношению к утилитаризму. Может быть, даже в стремлении обнаружить некий особый путь проявляется отклонение Канта, как это случилось с Руссо, от того мировосприятия, что закрепилось за эпохой Просвещения. «Понятие “лишенного интереса благоволения” к прекрасному в природе и искусстве, – пишет Э.Кассирер, – не представляет собой с точки зрения своего содержания совершенно новую тенденцию в развитии эстетики» (35) Но, конечно, в концепции Канта эти понятия выражают принципиально новую систему.

Но ретроспекции новой эстетики хотя бы и в эстетику Просвещения не должны исходить из положения, согласно которому эстетика этой эпохи, называемая в учебниках классической, представляет целостную и непротиворечивую систему. Скажем, гедонистическое или эпикурейское начало в ней – лишь одна из тенденций, которая по мере приближения и становления массового общества и движения к тоталитарному режиму затухает. Комплекс рационализма, давший импульс в XIX веке для развития позитивизма, как это не покажется странным, послужил исходной точкой разрушительной стихии модернизма, как и ответвлению политического модерна в форме марксизма. Модернистское же сознание, как полагает Ю.Хабермас, стало основой возникновения тоталитаризма. Утопический дух модерна с его волей к власти и господству над природой, а также с пафосом десакрализации, согласно Ю.Хабермасу, явился, по мнению Ф.Джеймисона, шагом «на пути развития чисто инструментального мировоззрения, ведущего прямиком к Аушвицу» (36). Излагая идеи Батая, сам Ю.Хабермас говорит о выходе в модерне опасных для жизни актов . В чем же это проявляется? Модерн – это доведенная до крайних форм рационализации жизнь, и вот в этот рационализированный мир «врывается фашистский фюрер и с ним впавшие в транс массы» (37). Казалось, что революция 1917 года стала основанием

для активизации кантовской, т.е. игровой тенденции в эстетике. Но этот ретроспективизм в просветительскую эстетику в реальности предстает рационализмом в форме марксизма как одной из форм выражения духа модерна со всеми вытекающими отсюда негативными последствиями. Ориентация на жизнь уступает место контролю над ней, а этот контроль демонстрирует закат гуманизма и открывает дверь в дегуманизацию.

Ситуация в эстетике в период культурологического поворота: от дифференциации в комплексе гуманитарных наук к интеграции в форме эстетики

Несмотря на негативные проявления эстетического сознания, направляемые не в соответствии с кантовским вектором, тем не менее, как это не покажется парадоксальным, именно опыт эстетического сознания в Советской России XX века подводит к весьма позитивному и конструктивному открытию в гуманитарных науках, а именно, к открытию концепта культуры как тому уровню, на котором противоречие между волей к жизни и волей к контролю над ней снимается. Очевидно, что такого поворота дел никто не планировал, он совершался бессознательно. Такое положение дел подводит к следующему выводу. Для того, чтобы какой-либо позитивный для развития и совершенствования жизни проект мог быть реализован и имел позитивные последствия, надо, чтобы альтернативный ему ошибочный и разрушительный проект мог развиться до такой степени, чтобы в нем люди разочаровались, и он был бы навсегда отвергнут. Хотя мы не можем быть уверены, что модерн в большевистской форме больше никогда не повторится, тем не менее, применительно к общественным настроениям середины прошлого века этот вывод все-таки справедлив. Чтобы начать жить с чистого листа, а именно к этому в тот момент и стремились, важно, чтобы люди ощутили необходимость преодолеть ситуацию, в которой они длительное время пребывали. Так оно и получилось.

Осознание разрушительных последствий политического курса подводило к отрицанию того фундамента, на основе которого формировалась новая идентичность, к выходу из идеологии и возвращению к традиционной основе идентичности, а именно – к культуре. Иначе говоря, потребность в культуре, как и в культурологической рефлексии с середины XX века трансформируется в самостоятельную науку. Она возникает в момент, когда воля к жизни берет верх над комплек-

сом, связанным с контролем над жизнью. После очередного в истории открытия идеи культуры, которое на этот раз, в XX веке, в отличие от XVIII века, увенчалось возникновением еще и науки о культуре, в системе гуманитарных наук возникает любопытная ситуация, подобная той, что когда-то возникла после появления в философии работ Канта. Подобный сдвиг, который мы сближаем с тем сдвигом, что произошел в XX веке в связи с появлением науки о культуре, Э.Кассирер описывает так: «У философа теперь нет собственной области, особого круга содержаний и предметов, который бы, в отличие от других наук, принадлежал бы только и исключительно ей; однако лишь она понимает отношение основных духовных функций в их истинной универсальности и глубине, в глубине, которая недоступна ни одной из них. Мир отдан отдельным дисциплинам теории и особым продуктивным силам духа; однако космос самих этих сил, их многообразие и членение образуют новый “предмет”, который отошел к философии» (38).

Ситуация, в которой в XVIII веке оказалась философия, сегодня происходит в науке о культуре, и это не может не прояснить того, в каком положении после этого сдвига находится эстетика. Быстрая смена в эстетических настроениях, приводящая к открытию культуры, потребовала обсуждения целого ряда вопросов, которые для эстетики являются методологическими. Поскольку со стороны правящей элиты своевременного творческого ответа не последовало, страна оказалась в ситуации застоя, а гуманитарные науки продолжали исходить из импульса, связанного с необходимостью обновления. Общество застыло. Сторонники контроля над жизнью особой активности, тем более, фанатизма уже не демонстрировали, а сторонники реализации воли к жизни крайнего энтузиазма также не выказывали. Тем не менее, процесс развертывался, но он эстетику как бы обходил. Постепенно активизировалась культурологическая рефлексия, трансформирующаяся в специальную науку.

Те бурные дискуссии об эстетике, что на рубеже 1950–1960-х годов развертывались, этого аспекта касались не всегда. Однако иногда это случалось. Так из многих публикаций на эту тему выделим опубликованную в журнале «Вопросы литературы» статью Ю.Борева. Она, как и многие другие публикации в развертывающейся в этом журнале дискуссии, была реакцией на ставшие со времени В. Дильтея уже традиционными для истории эстетики упреки процитированного нами выше А.Лебедева по поводу отрыва эстетической науки от ху-

дожественной практики. Касаясь успехов в разработке проблематики эстетики, Ю.Борев утверждает, что довольствоваться сделанным невозможно и нужно понять, к какому новому этапу в развитии отечественной эстетической мысли существующая ситуация подводит. По мнению Ю.Борева, уязвимая сторона уже существующей эстетики заключается не только в ее академизме, но и в эмпиризме. Предлагая избавиться от того и от другого, Ю.Борев выход из создавшейся ситуации усматривает в разработке принципа историзма в эстетике. «Принцип историзма, – пишет он, – предполагает соблюдение трех важнейших условий: во-первых, это рассмотрение явлений в их развитии; во-вторых, выявление связей данного явления с другими и, наконец, изучение истории в свете опыта современности, использование исторически высших форм в качестве ключа для понимания исторически низших» (39).

Следует признать, что высказанная Ю.Боревым мысль весьма конструктивна и сохраняет свою актуальность до сих пор. Мы ею воспользуемся, пытаясь выявить в марксистской эстетике интертекст или принцип преемственности, во всяком случае, в плане онтологической традиции в эстетике. Следующим тезисом Ю.Борева был тезис о необходимости разработки эстетики как системы. По его мнению, без этого условия эстетика не может быть наукой. Но требование системности предполагает комплексный подход к проблематике этой науки. «Сейчас наступил тот этап ее (эстетики – *Н.Х.*) развития, когда от монографического исследования отдельных проблем (не прекращая этого монографического исследования) надо переходить к комплексному изучению проблем, к разработке широких эстетических концепций, охватывающих не только отдельные стороны художественного процесса, а процесс в целом» (40). Реагируя на замечания А.Лебедева, Ю.Борев предлагает рассматривать современное искусство как результат исторического развития, т.е. «просвечивать» каждое художественное явление современности как результат всей истории духовной культуры. В этом плане Ю.Борев рассматривает вопрос и о марксистской эстетике. Хотя Маркс и не создал эстетику в ее марксистском варианте, тем не менее, эта развивающаяся в соответствии с его идеями эстетика, продолжая развиваться, вбирает в себя весь историко-художественный опыт человечества. Получалось так, что вместо того, чтобы выявить уязвимые стороны марксистского подхода к эстетике, участники дискуссии об эстетике прилагали все усилия для того, чтобы ее спасти, аргументировать ее истинность

и продолжать ее развивать далее. Однако изменение ситуации в стране от философов, разрабатывающих проблематику эстетики, не зависело.

Чуть позднее Ю.Борев предлагает более развернутый фундаментальный проект комплексного исследования эстетики, который в самом общем виде он изложил в начале 60-х годов в журнале «Вопросы литературы». В плане разработки методологии весьма перспективным представляется проект, изложенный Ю.Боревым в его очередном варианте труда, систематически выпускаемого под названием «Эстетика» (41). Об этом проекте следует сказать подробней, ведь для того состояния эстетики, в котором она пребывала во второй половине XX века, он весьма показателен. Правда, он способен спровоцировать самые разные, в том числе, и критические оценки. Одни могут усмотреть в нем разрешение острых и актуальных методологических проблем, связанных с эстетикой как наукой, накопившихся в последние десятилетия, другие же, наоборот, могут к нему отнестись как к свидетельству растерянности эстетики, неспособности или обновить систему уже существующих представлений или же предложить новую систему. Иначе говоря, этот проект можно принять не за систему, а за эклектику, т.е. включение в эстетическую проблематику вопросов, методов и даже наук, исключающих всякую целостность и, тем более, системность, что и делает науку наукой.

Что же в этом проекте предлагалось? Дело в том, что на эстетику в представлении Ю.Борева следует смотреть как на комплексную науку. В 1970-е годы, когда вызревал предлагаемый Ю.Боревым проект, требование комплексного подхода в гуманитарных науках было модным. Об этом, например, может свидетельствовать весьма активная деятельность возглавляемой Б. Мейлахом Комиссии комплексного изучения художественного творчества при Научном Совете по истории мировой культуры Академии наук. Как свидетельствуют многочисленные труды, издаваемые этой Комиссией, в разработке проблематики искусства принимали участие представители не только многих гуманитарных наук, но и наук естественных (физика, физиология, кибернетика и т.д.). Ю.Борев видит в эстетике гуманитарную науку, способную разрешить одну из существенных проблем всего комплекса гуманитарных наук, а именно, проблему интеграции разных научных направлений и, в том числе, наук.

Почему же такая интеграция столь важна и стала представлять из себя актуальную проблему именно во второй половине XX века?

Почему она заслуживает нашего внимания? Ставить вопрос так не только возможно, но и необходимо. И вот почему. Дело в том, что в этом столетии и особенно с его середины происходило интенсивное становление наук, и оно особенно проявилось или в возникновении новых наук (например, семиотики, кибернетики и т.д) или в активизации уже существующих наук и научных направлений, вроде лингвистики, герменевтики, феноменологии, этнологии и т.д. В связи с этим в гуманитарных науках получила развитие тенденция не к интеграции, а к дифференциации наук. Эта тенденция была необходимой, но она оказалась чрезмерно гипертрофированной. Ведь как интеграция, так и дифференциация – две стороны естественного развития научного познания. Если какая-то тенденция начинает преобладать, то происходит ущемление другой, которая стремится активизироваться. Это и произошло с тенденцией к интеграции, спровоцированной процессом дифференциации наук.

Но как интеграция наук развертывается? Например, она развертывается так, что какая-либо наука начинает претендовать на осуществление интегративной тенденции. Она начинает осуществлять интегрирующие функции и исполнять роль ведущей науки, включающей в себя другие науки и подчинять их себе. Наиболее ярким примером такой определяющей науки в 1960-е годы стала, например, этнология. Эффект работ К.Леви-Строса имел в научном мире колоссальный резонанс. Допустим, что изложенная Ю.Боревым логика верна. Но почему же во второй половине XX века именно эстетика должна брать на себя исполнение таких интегративных функций? Почему именно эстетика, а не какая-то другая наука? Скажем, социология искусства. Из предлагаемого проекта Ю.Борева как раз и следовало, что это именно так. Другое дело, что с такой функцией эстетика может и не справиться. Однако автор проекта такой функцией эстетику все-таки наделяет.

Посмотрим, как это в концепции Ю.Борева выглядит. У него получается, что эстетика – это и гносеология искусства, и социология искусства, и психология искусства, и семиотика искусства, и, наконец, культурология искусства. Иначе говоря, все эти самостоятельные науки выстроились в один ряд и предстали под крышей эстетики, т.е. превратились в субдисциплины эстетики как комплексной дисциплины. Во всяком случае, эстетика готова ассимилировать существующие в этих науках методы. Но к этому дело в представленном данном проекте не сводится. Он оказывается еще более сложным и претенду-

ет на глобальность. Оказывается, эстетика – это и теоретическая история искусства, и теория художественного восприятия, и теория художественной критики, и теория художественной коммуникации, и много чего еще.

Как же, в конце концов, к этому построению относиться и как его оценивать? В конце концов, это лишь проект, а можно ли его осуществить? Не принять бы желаемое за действительное. Не вызывает ли этот проект даже некоторый испуг? Испуга, конечно, он не вызывает. Ведь история становления эстетики свидетельствует, что эстетика и в самом деле не чужда ни социологии, и этого вопроса мы уже успели коснуться, ни философии, ни гносеологии, ни психологии. Так, до появления, скажем, социологии и психологии в XIX веке как самостоятельных наук эстетика уже решала проблематику, что станет проблематикой, разрешаемой лишь этими науками. Возьмем хотя бы открытую Кантом проблематику игры, представленную им сугубо эстетической проблематикой. Но в XX веке Й.Хейзинга представит игру уже проблемой культуры, и, следовательно, рассматривать ее уже должна наука о культуре. Проект Ю.Борева конструктивен в своей презентации, т.е. как теоретическая схема исследований, но его нельзя воспринимать уже как свершившееся исследование. Конечно, к этой интегративной функции эстетика двигалась долго, и она, несомненно, такой интегрирующей миссии вполне достойна. Опыт эстетики, предстающей в этой роли, допустим и возможен. Но ведь этот проект следует реализовывать в жизни, а это означает деятельность не только отдельных ученых, но и целых научных коллективов. Но уже сейчас можно сделать вывод о том, что период дифференциации в истории гуманитарных наук к этому подвел и сделал реализацию принципа интеграции необходимостью. Проблема заключается лишь в том, не претендуют ли на такие интегративные функции и другие науки?

Экскурс в предысторию культурологической рефлексии: можно ли идентифицировать эстетические системы, абстрагируясь от культуры?

В проекте Ю.Борева одной из наук, входящей в систему эстетики, оказывается культурология, предстающая в гуманитарной сфере уже как культурология искусства, и она, кстати, сама претендует на самостоятельную научную систему, способную осуществлять интегративную функцию. Но если исходить из проекта Ю.Борева, то здесь

возникает необходимость выявления взаимоотношений между эстетикой и культурологией. Это обстоятельство требует уже не только ретроспекций в историю становления эстетики как науки, но и в историю становления науки о культуре, что в гуманитарных науках остается неисследованной проблемой. Здесь требуется ответ на вопрос, почему возникшая уже в XVIII веке идея культуры в XIX веке продолжения не получила. Зато уже в XX веке она вновь стала неизбежной. Предыстория и история культурологической рефлексии, как и разные проблемные ситуации в этой истории, заставляют иначе взглянуть и на историю эстетической мысли, которая позволяет хотя и в косвенных формах реконструировать, в том числе и историю культурологической мысли. Экскурсы в историю становления культурологической рефлексии дают возможность глубже осознать предмет эстетики и те смыслы, что в этот предмет в разные эпохи вкладывались.

Но дело не только в этом. С возникновением науки о культуре становится очевидной зависимость эстетики от культуры, а еще точнее, от типа культуры. Это, в частности, проявляется в следующем. Если мы отдаем отчет в том, что единой культуры не существует, а существуют разные типы культуры с присущими им индивидуальными и уникальными прасимволами, то это означает, что каждому типу культуры должна соответствовать специфическая система эстетики. Как уже отмечалось, марксистская эстетика ориентировалась на традицию просветительской эстетики, что вызвало к жизни модерн. Но она оказалась разрушительной для культуры, в том числе и для личности. Кроме того, эта традиция просветительской эстетики является порождением западной культуры. Западная же культура является специфической и уникальной культурой, и создаваемые ею ценности универсальными не являются. Осуждаемый с момента появления трактата Шпенглера европоцентризм должен быть упразднен в собственно эстетике. Проблема заключается лишь в том, что западная эстетика оказалась эстетической системой, впервые представшей в научной форме, т.е. она, наконец-то, предстала как эксплицитная эстетика. В этом она отличается от эстетических систем, существующих в других, предшествующих ей культурах. Эта эстетика, которую мы с полным правом можем назвать эксплицитной эстетикой, в этом смысле и только в этом смысле может даже служить образцом для всех остальных эстетических систем. Тем не менее, универсализмом она не обладает, как не обладает универсализмом и сама западная

культура, которая на определенном этапе истории играла определяющую роль.

Очевидно, следовало бы прислушаться к исследователям, представляющим постмодернизм, подвергающих просветительскую эстетику критике. Но дело даже не в критике. Философская и эстетическая мысль XX века демонстрирует, что вопреки модернистскому пафосу и мировосприятию, проявившемуся в революции 1917 года, развернувшейся по лекале революции французской, происходит подчас стихийно, под воздействием самой жизни, а подчас и осознанно выход за пределы эстетики XVIII века, т.е. эстетики, вызванной к жизни философами Просвещения. Преодоление модерна, понимаемого в философском, а не искусствоведческом смысле и ведущего счет с XVIII века, развертывается так, что возникает необходимость выхода в пространство истории, предшествующей модерну, а, следовательно, и в те эстетические системы, что были выражением духа предшествующих эпох и типов культуры. Но они оказались плохо изученными. Так, например, прогнозируемый П.Сорокиным тип идеациональной культуры потребовал возвращения к средневековой эстетике, и этот процесс в эстетике XX века хотя и не был осознан, но все же заметно развертывался. Но он был обращен не только в прошлое, но и в будущее.

Настаивая на необходимости соотнесения эстетического, как и эстетики с типами культуры, мы в то же время не можем отказываться и от фиксации универсальности эстетических процессов, развертывающихся на другом, более глобальном, можно даже сказать, надкультурном уровне. Дифференциация типов культуры, столь необходимая для анализа эстетических процессов, является другой стороной интеграционных и глобализационных процессов. Но этот уровень эстетических процессов можно фиксировать, лишь соотнося эстетические процессы со стадиями функционирования культуры. Волны эстетических настроений, сменяющих друг друга в истории, захватывают все культуры, находящихся на разных стадиях своего развития. Несмотря на уникальность процессов, развертывающихся внутри типов культуры, такие набегающие волны в истории способствуют тому, что некоторые возникшие в одних типах культуры эстетические ценности проникают в другие культуры. Но это вовсе не означает, что происходит универсализация ценностей, созданных в какой-то одной культуре, как это произошло с западной культурой. Под этой универсализацией на этот раз следует подразумевать би-

фуркации, происходящие в соответствии с циклами «осевого» времени, переживаемыми всеми типами культуры в одно и то же время.

Подобное ви́дение типов культуры с точки зрения унифицированных и глобальных процессов характерно для концепции П.Сорокина, выделяющего в истории культуры три типа, которые постоянно сменяют друг друга. Эта концепция интересна тем, что в ней важное значение придается повторяемости в истории культуры, подрывающей просветительский или модернистский принцип прогресса. С этой точки зрения новое в культуре часто оказывается тем, что когда-то в истории уже существовало. В истории существовали даже типы культуры, предстающие как современные. Концепция П.Сорокина конструктивна тем, что эстетические процессы в ней фиксируются в больших длительностях исторического времени. Такой подход выводит за пределы развертывания истории в духе линейности, что положено в основу просветительской эстетики, и реабилитирует древнейший принцип движения истории в соответствии с циклами. Такой принцип и был применен в исследовании культуры В. Паперным, о чем мы уже упоминали.

Парадокс в эстетике середины XX века: поворот к Марксу на фоне угасания утопического социализма как основа нового эстетического «ренессанса».

Кратко изложив проблематику, связанную с осмыслением опыта становления и трансформации эстетической мысли в России в XX веке, попробуем высказаться более детально по некоторым выделенным в начале статьи темам. Конечно, в данной статье невозможно обсудить все намеченные темы. Однако обсуждение одной из них продемонстрирует, как она связана и с остальными, нами названными темами. В частности, из всех слагаемых, предполагаемых в проекте Ю.Борева направлений, выделим онтологическую проблематику в эстетике и попробуем продемонстрировать ее систематические в истории прорывы не только в предыдущих столетиях и не только в последнем столетии, но даже и в других культурах, в том числе, на ранних этапах осознания эстетической сферы в этих культурах. В связи с этим обратимся к культуре Античности. Онтологическая традиция демонстрирует эстетику как интертекст. Ставя актуальные проблемы эстетики XX века, мы попробуем на высказываемые в сфере эстетики проблемы посмотреть сквозь призму этого интертекста, увидеть связь высказанных в прошлом столетии эстетических идей с ранними эпо-

хами. Начнем обсуждение перечисленных и требующих обсуждения проблем с возвращения эстетики во второй половине XX века к философии, что, конечно, в самосознании эстетики этого времени не является исчерпывающей тенденцией.

Возвращение в философию происходило на фоне ее возвращения, в том числе, и к социологии искусства или, как выражались в XIX веке, к социологической эстетике. В XIX веке социология, как известно, отпочковалась от философии и превратилась в самостоятельную науку. Это произошло еще в XIX веке. Такое возвращение к социологической эстетике распространяется также и на философов. Так, специалист по философии Гегеля Ю.Давыдов, возглавляя научный коллектив, специализирующийся по вопросам эстетики в Институте истории искусств, разрабатывает именно социологический вариант эстетики (42). Что же касается возвращения в философию, то оно происходило одновременно с возвращением эстетики в такие направления в философии, как экзистенциализм, герменевтика, феноменология и онтология. Мы остановимся на отчасти осознаваемом, а отчасти и не осознаваемом интересе исследователей, разрабатывающих проблемы эстетики, к онтологии, что захватывало и науку об искусстве, и об этом свидетельствуют некоторые художественные направления, начиная с символизма, отзвуки которого можно обнаружить и в появлении последующих направлений в художественном авангарде.

Таким образом, одна из первых проблем в нашем обсуждении связана с потребностью более широкого понимания эстетического вплоть до упразднения эстетического в прежнем его понимании, т.е. как узкой сферы, сведенной лишь к искусству и более широкого понимания эстетического как проявления бытия вообще, в чем, собственно, и заключается смысл онтологизма. Конечно, в какой-то степени такое понимание эстетического характерно уже для модернистской эстетики, и это было созвучно революционным настроениям двух последних столетий. Ведь что, собственно, приносит с собой революция? Как она воспринимается? Ее решающее значение – в снятии отчуждения, а оно в истории постепенно нарастало в связи со становлением цивилизации. Цивилизация же, как это улавливал уже Руссо, все больше расходилась с культурой, в результате чего происходило накопление разрушительных и первоначально не осознаваемых процессов. Представлялось, что преодоление с помощью революции отчуждения раскрепощает искусство, приводя его к новому отношению с обществом.

Пытаясь осознать смысл эстетического «ренессанса» в Советской России середины XX века, мы обнаруживаем удивительный парадокс. В тот самый момент, когда начинается разочарование в марксизме, что, конечно, не может не проявляться и в эстетике, а это происходит именно в ситуации оттепели, неожиданно снова вспыхивает интерес к Марксу, что, как нам представляется, во многом и определяет этот самый эстетический «ренессанс» (43), а также определяет и ослабление запретов ознакомления с разными направлениями в эстетике XX века. Правда, это возвращение к Марксу происходит уже и как более глубокое понимание его философских идей, созвучных некоторым тенденциям в философии XX века, например, экзистенциализму. Этот самый парадоксальный интерес к Марксу в ситуации угасания в Советской России марксизма как теоретической основы социалистического утопизма связан не столько со ставшим уже ортодоксальным марксизмом, сколько с неомарксизмом, получившим развитие в западной философии. Ведь марксизм умирал в большей степени как политическая и экономическая система, но не умирал как философия. Марксизм как философия получал продолжение в деятельности так называемой Франкфуртской школы за рубежом.

Г.Лукач, о котором мы уже вспоминали, как раз и представляет одного из тех философов, который представляет неомарксизм. В этой ситуации наступает время серьезно отнестись к идеям Г.Лукача, работы которого, связанные с марксизмом, в Советской России в 1920-е годы активно критиковались и оценивались как ревизионистские (44). А эти идеи у Г.Лукача были связаны с ключевым понятием «отчуждение», которому Маркс посвятил свою раннюю работу «Экономическо-философские рукописи 1844 года». Но это понятие именно в это время оказывалось ключевым и для другого философского направления XX века, а именно – экзистенциализма. Разрабатывая проблематику отчуждения человека как следствие капитализма, Маркс находился под воздействием философии Гегеля (45). Собственно, первым феномен отчуждения начал осмыслять именно Гегель, усматривая в нем не только позитивный, но и негативный смысл. Это была чисто философская проблема, какой она будет и в постгегелевскую эпоху. Философский смыл отчуждения – в опредмечивании результата трудовой деятельности человека, который опредмечивается, а, следовательно, отделяется от человека, предстает в продуктах труда, а потом оказывается способом закабаления человека, направляется против че-

ловека. Продукт труда становится чуждой и независимой от человека силой.

Разрабатывая эту проблематику, Гегель не усматривал в ней выражения какой-то конкретной политической системы. Он не привязывал ее к конкретному историческому периоду, а историю он вообще понимал как историю духа. В отличие от Гегеля, Маркс демонстрировал феномен отчуждения как следствие капитализма, т.е. он проанализировал его в конкретно-исторической формации, связывая преодоление отчуждения с распадом этой формации, а еще точнее, с революцией. В соответствии с Марксом, в этом феномене проявился дух капитализма. Это была более конкретная интерпретация отчуждения. Что касается Г.Лукача, сохраняющего на протяжении всей своей жизни верность марксизму, то он разрабатывал проблематику отчуждения применительно к эстетике. Марксистскую же эстетику он рассматривал как эстетическую систему, рождающуюся в результате снятия отчуждения. Здесь, разумеется, появились перспективы для нового понимания эстетики и ее проблематики, в частности, для онтологической традиции в эстетике.

Между марксизмом и экзистенциализмом: эстетика сквозь призму феномена отчуждения

В судьбе научного наследия Маркса можно отметить удивительный парадокс. Оставляя в стороне идеи, появившиеся на раннем этапе деятельности, а эти идеи были философскими и, можно даже сказать, в чем-то и опережающими развитие философии, свое внимание Маркс сосредоточил исключительно на экономических и политических аспектах своей концепции. Философская же часть его наследия не вызывала интереса и даже не была известна. Но в эпоху оттепели она была открыта, и можно утверждать, получила широкий резонанс. Так, философы пытаются применить ранние идеи Маркса к разработке эстетической проблематики. Среди философов, активно взявшихся за комментирование раннего Маркса и использования его идей в эстетике, были научные сотрудники Института истории искусств Л.Пажитнов и Б.Шрагин, исключенные в конце 1960-х годов из партии и уволенные из института. Так, в публиковавшейся в журнале «Вопросы литературы» дискуссии они выступили со статей под названием «Как же связать эстетику с жизнью?». Уже в ее названии можно уловить полемику с А.Лебедевым, обвинявшим эстетиков за отрыв от жизни. В ней авторы выступили против призыва А.Лебедева

приблизить эстетику к художественной критике и тем самым преодолеть ее отрыв от художественной практики.

Используя тезисы раннего Маркса, авторы пытаются доказать, что предмет эстетики к искусству вовсе не сводится. Такая точка зрения была первым шагом в сторону реабилитации онтологическорй традиции в эстетике. Более подробное высказывание по поводу использования ранних идей Маркса применительно к эстетике Л.Пажитнов предпринял в специальной статье, опубликованной в периодическом издании, выпускаемом Институтом истории искусств (46). В этой же дискуссии, организованной журналом «Вопросы литературы», принимал участие К.Зелинский. Он, в частности, затрагивал один из существенных вопросов эстетики, а именно, вопрос о предмете эстетики, неуловимом и трудно постижимом, что справедливо. «Понятие красоты, – пишет он, – пожалуй, является одним из наитруднейших и непонятных на свете (притом, что в житейском обиходе мы с такой легкостью и естественностью оперируем им» (47). Далее К.Зелинский приводил слова А.Франса, признававшегося в том, что он уже давно вышел из того возраста, когда восхищаются тем, что непонятно. А.Франс это высказывает применительно к Э.Золя, упрекая его за то, что у него отсутствует инстинкт красоты и что у него отсутствует влечение к тому, что, будучи разлито в мире, составляет прелесть бытия.

Оставим эти упреки А.Франса в стороне и отдадим должное К. Зелинскому, поставившему вопрос о неуловимости и понятийной непостижимости прекрасного, что, собственно, утверждал и Кант, а, следовательно, и эстетического. Его и в самом деле с помощью понятия выразить невозможно. Что касается Л.Пажитнова, то по поводу прекрасного как предмета эстетики у него сомнение отсутствовало. Его статья начинается с такой мысли: «В нашей эстетике до сих пор идут споры по вопросу о сущности красоты. Многие товарищи считают, что красота есть объективное свойство, качество материальных предметов действительности, присущее им от природы и существующее до и независимо от человека. При этом их почему-то совершенно не смущает тот факт, что еще не одному естествоиспытателю, исследовавшему закономерности природы, не удалось открыть среди объективных свойств, присущих предметам природы, свойства красоты, а также каким-либо образом вскрыть ее всеобщую естественную основу» (48). Как показывает ход доказательств, к которым прибегает Л.Пажитнов, он является сторонником не природного, а обществен-

ного происхождения прекрасного, что, как он утверждает, не дает еще положительного решения.

Однако даже Маркс с его ранними рукописями все-таки не разрешал всех вопросов, привлекая именно общественный, т.е. социологический фактор. Ведь в середине XX века следовало уже при решении поставленных эстетиками проблем учитывать культурологический фактор. Но проблематика культуры в то время в Советской России еще не разрабатывалась, а потому к этому фактору никто не обращался. Позиция Л.Пажитнова по поводу истолкования предмета эстетики не является для того времени исчерпывающей. Были и сторонники, и противники такой точки зрения. Этому в одном из выпусков «Вопросов эстетики» была посвящена статья В.Тасалова (49). «Невозможность научно постигнуть красоту как природное, естественное свойство действительности, – пишет Л.Пажитнов, – дает основание к тому, чтобы выдвинуть тезис о специфически общественной природе красоты, но выдвинуть лишь как гипотезу, требующую серьезного исследования, а не как очевидный, само собой разумеющийся факт» (50). По мнению философа, подлинное доказательство этой гипотезы возможно лишь на основе ранних рукописей Маркса.

Но ведь такая постановка вопроса не дает решения проблемы, но совсем не потому, как это мыслит Л.Пажитнов. В ситуации нарастания интереса к культуре возникает возможность совсем иного разрешения поставленной проблемы. Длительное время ранняя работа Маркса не публиковалась. Очевидно считалось, что это были какие-то ученические заметки молодого Маркса, пытающегося овладеть гегелевской феноменологией. Однако, как сегодня становится очевидно, именно эта работа и послужила толчком к возникновению того, что потом будет известно как неомарксизм. В 1930 году, когда представители Франкфуртской школы в ситуации фашизации Германии эмигрируют в Америку, Г.Лукач, сотрудничавший с ними, предпочитает эмигрировать в Советскую Россию. В 1930-е годы он становится научным сотрудником в Институте Маркса и Энгельса в Москве и принимает участие в расшифровке текста и подготовке к изданию этой ранней работы Маркса, на которую раньше никто не обращал внимания. Она пылилась в архиве и даже была подпорчена мышами. Таким образом, открытие, происшедшее еще в 1930 году, если и имело ранее какой-то эффект, то лишь в западной науке, о чем и свидетельствует деятельность Франкфуртской школы. Подлинное открытие этой работы, ставшее основой эстетического «ренессанса» в Со-

ветской России в середине XX века, произойдет лишь в период оттепели. Это станет весьма любопытной страницей в истории эстетики.

Ассимиляция идеи отчуждения, извлеченной из раннего теоретического наследия Маркса, как мы уже успели отметить, происходила на фоне популярности на Западе, да, можно сказать, и во всем мире философии и эстетики экзистенциализма. Так, в этом вопросе экзистенциализм и неомарксизм смыкались. В какой-то степени понятие «отчуждение» позволяло преодолеть разрыв эстетики с художественной практикой. Ведь понятие «отчуждение» именно в экзистенциализме оказывается ключевым. Оно улавливается во многих произведениях искусства, в литературе, в театре, в кино. Выяснялось, что фильмы Бергмана невозможно понять без предшественника западного экзистенциализма С.Кьеркегора, с идеями которого Г.Лукач как один из основоположников неомарксизма познакомился еще до того, как к нему на Западе возникает широкий интерес. Пьесы Сартра без философии экзистенциализма тоже понять невозможно. Фильмы М.Антониони, оказываются, несут на себе печать именно этой философии. Но выясняется, что, как свидетельствует ранняя работа Маркса, экзистенциализм марксизму совсем не чужд. Эту идею будет доказывать наезжающий в оттепельную эпоху в СССР Ж.П.Сартр. Именно в это время в СССР будет издана работа Сартра 1946 года «Экзистенциализм – это гуманизм» (51). По сути, она подтверждала суждение близкого к философии экзистенциализма Н.Бердяева о том, что в марксизме имеются элементы «настоящей экзистенциальной философии, обнаруживающей иллюзию и обман объективации, преодолевающей человеческой активностью мир объективированных вещей» (52). Пытаясь осознать понимание отчуждения, как его видит Маркс, и отдавая отчет о несходстве трактовок отчуждения у Гегеля и Маркса, Г.Лукач пытается понять смысл искусства именно в этой перспективе. Это станет основой его фундаментального труда по эстетике, который позднее появится в четырех томах и будет издан в России. Ведь что, собственно, такое отчуждение, как не снятие субъективности, что становится существенным признаком жизни. С этой точки зрения Г.Лукач уточняет предназначение искусства. Оно призвано преодолевать отчуждение с помощью проникновения субъекта в объект, снимать овеществление и опредмечивание субъективного, его утрату и возвращать субъективное начало (53).

Онтологическая традиция в истории эстетики и ее возрождение в XX веке под воздействием идеи снятия отчуждения с помощью революции

Любопытно отметить, что возникшие под воздействием Гегеля ранние идеи Маркса позволяют обнаружить удивительный феномен, а именно, неуничтожимость и преемственность одной из традиций в эстетике. Выход эстетики как науки из идеологизированной системы, которая возникла после 1917 года, проявился не только в возвращении эстетики в философию, в том числе и с помощью ранних рукописей Маркса, открытие которых сделало возможным разговор об экзистенциализме, но и приводит к тому, к чему призывает и Ю.Борев, а именно к историзму эстетической рефлексии, к эстетическому дискурсу как интертексту, к тому, чтобы за каждым новым явлением в искусстве видеть предшествующие традиции. А это означает, что эстетика в ситуации кризиса марксизма открывалась в историю эстетической и теоретической мысли об искусстве. В этой перспективе в марксизме если что-то и воспринималось живым, не утратившим связи с жизнью, то это было совсем не марксистским, а философским, т.е. уже в истории философии известным и уже поэтому эстетическим. Так, «марксистское» мы может уловить не только в эстетической системе Н.Чернышевского, что, конечно, не вызывает возражений, но даже и в эстетике В.Соловьева.

В качестве иллюстрации этого нашего тезиса мы сошлемся на онтологическую традицию в философско-эстетической рефлексии. Одной из существенных идей, которая есть идея самосознания эстетики является идея онтологии и, следовательно, онтологической интерпретации эстетики. В соответствии с этой идеей искусство перестает быть замкнутым феноменом, узкой и специальной сферой. Оно разрушает все ограничения, все существующие нормы и, вливаясь в бытие, растворяется в нем. По сути, эстетика преодоления отчуждения мыслится новой свободной эстетикой. В этом случае возникают особые отношения эстетики и искусства. Характерным признаком этой новой эстетики мыслится разрушение так называемого «рамочного искусства». Характеризуя искусство в ситуации отчуждения, Ю.Давыдов говорит, что рамка раньше выступала «как знак того, что изображенное внутри нее исключается из “грубой” действительности и превращается в действительность “высшего порядка”, “идеальную” действительность» (54). Из этого исходила и классическая эстетика и, в частности, Гегель, с которым будет спорить Н.Чернышевский.

Разрушение подобного представления о художественном, конечно, предшествовало XX веку, но нельзя утверждать, что оно было очень активным. Это все-таки следует считать предысторией того, что получит развитие в XX веке, во всяком случае, станет фактом сознания человека этой эпохи. Предвосхищение этой тенденции можно обнаружить и в философии, и в эстетической рефлексии, и в художественном опыте разных направлений. Такое видение заявлено, например, Н.Бердяевым в его сочинении «Смысл творчества». По мнению философа, творческие усилия человека, создававшиеся до сих пор ценности культуры, лишь предваряли настоящую эпоху творчества, но уже не культуры, а самого бытия. «Религиозная эпоха творчества будет переходом к новому бытию, а не к иной только “культуре”, не к иным “наукам и искусствам”» (55). Противоречие между искусством и жизнью в новом мире получит разрешение, ибо в нем творятся уже не художественные ценности, а само бытие. «Задание всякого творческого акта – создание иного бытия, иной жизни, прорыв через “мир сей” к миру иному, от хаотически-тяжелого и уродливого мира к свободному и прекрасному космосу. Задание творческого художественного акта-теургическое» (56).

Использование Н. Бердяевым понятия «теургия» относит к первоначальному варианту этого жизнестроительного проекта, который в России рождается еще в XIX веке, а именно в философии В. Соловьева. Так, давая характеристику эстетики В.Соловьева, В.Бычков пишет, что философ создает проект иного, теургического искусства, которое неминуемо возникнет в будущем. Искусство не будет «ограничиваться воплощением идеала только “в одном воображении”», но призвано выйти в самую реальную действительность – «должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» (57). По сути, такое суждение уже является теоретическим прологом к тому, что потом будет реализовано в таких художественных направлениях, как модерн и конструктивизм. Конечно, это означает, что такой проект выходит за пределы искусства, во всяком случае, за пределы тех форм, что до сих пор считались искусством, а если так, то возникает вопрос, а есть ли у искусства эти пределы. Вот на этот вопрос Н.Бердяев в работе «Смысл творчества» и отвечает. Эти пределы исчезают, поскольку искусство включается в бытие и растворяется в нем, превращаясь в один из признаков бытия. Иначе говоря, искусство сливается с жизнью и растворяется в жизни. Сама жизнь становится эстетическим феноменом.

Кажется странным, что В.Соловьев, стоящий у истоков русской религиозной философии, высказывает идею, которую подхватят не только последующие русские философы, представляющие религиозную философию, в том числе П.Флоренский, С.Булгаков и Н.Бердяев, но, как это ни покажется странным, и представители русского авангарда, прежде всего символизма, а из символизма, как известно, вышли и другие течения авангарда, в том числе футуризм и конструктивизм. Ее будут разделять и атеисты, представляющие уже политический авангард. Удивительное дело, эффект идеи В.Соловьева можно фиксировать лишь в 1920-е годы, в момент высшей точки развития авангардных течений. Но ведь речь идет об идее, возникшей в религиозной философии. Сама же эта религиозная философия возникает во второй половине Х1Х века и предстанет в системе В.Соловьева. Как же идея, возникшая в религиозной философии, сочетается с атеистическими устремлениями новой эпохи и сочетается ли? Теоретически не сочетается, но ведь в революционном пафосе, как отмечал С.Булгаков, было много от религии. Здесь следует иметь в виду, что политику масса, как, впрочем, и ее вожди, воспринимала в религиозном духе, а художественный авангард какое-то время был созвучен авангарду политическому.

В данном парадоксальном феномене можно фиксировать и еще один парадокс. Известно, что в предшествующем революции времени эстетика в России существовала в двух формах: в форме демократически ориентированной эстетики и в форме религиозно ориентированной эстетики. Если в постреволюционной действительности марксистская эстетика, существовавшая пока лишь в эмбриональной форме, как мы убедились, религиозной эстетике не противостояла, то о такой же созвучности можно говорить применительно к дореволюционной эстетике. Но такая созвучность все же была. Она возникала на онтологической основе. Здесь тоже происходило слияние двух эстетик – религиозной и демократической. В частности, демократической, известной по трактату Н.Чернышевского «Эстетическое отношение искусства к действительности». Ведь у Н.Чернышевского тоже, как и у В.Соловьева, получалось, что красота вовсе не выступает прерогативой искусства, а присуща природе и жизни. Это ведь тоже выведение искусства за те пределы, что были ему поставлены модернистской эстетикой XVIII века. Не случайно пафос сочинения Н.Чернышевского состоял в несогласии с Гегелем и в неприятии эстетической системы немецкого философа.

О совпадении позиций В.Соловьева и Н.Чернышевского, например, свидетельствует рецензия и самого В.Соловьева на издание сочинений Н.Чернышевского, в которое вошел и его трактат по эстетике. Эта рецензия В.Соловьевым была опубликована в журнале «Вестник Европы» за 1894 год. Она называлась «Первый шаг к положительной эстетике». Удивительно, что в этой рецензии В.Соловьев даже употребляет понятие «отчуждение», имея в виду отчуждение красоты искусства от общего движения мировой жизни. Проект В.Соловьева, связанный с эстетическим, как раз и предполагал снятие такого отчуждения в форме онтологизации искусства. Поддерживая идеи Н.Чернышевского и солидаризируясь с ним, В.Соловьев однако не считал, что Н.Чернышевскому удалось разрешить все связанные с эстетикой проблемы. Он полагал, что это лишь первое слово истинной эстетики, а эту эстетику именно как систему еще предстоит разработать. «Отвергнуть фантастическое отчуждение красоты и искусства от общего движения мировой жизни, признать, что художественная деятельность не имеет в себе самой какого-то особого высшего предмета, а лишь по-своему, своими средствами служит общей жизненной цели человечества – вот первый шаг к истинной положительной эстетике» (58).

Эстетическая рефлексия в границах типа культуры: экскурс в онтологическую эстетику в ее неоплатонических формах

То, что идеи религиозной философии ассоциируются с идеями, характерными для представителей художественного авангарда, с одной стороны, а также то, что они ассоциируются с идеями той разновидности эстетики, что связано с демократическими идеалами второй половины XIX века, с другой стороны, не является в истории эстетики самым удивительным. Более удивительным здесь оказывается то, что в этих совершенно разнородных явлениях улавливается идея, возвращающая к ранним эпохам самосознания эстетики и, в частности, к неоплатонической эстетике как эстетике позднего эллинизма. Но что это означает? А то, что речь ведь идет уже о другом, не западном типе культуры. Мы начинаем ощущать онтологическую идею, когда она предстала в форме, характерной для Античности и, еще точнее, в форме неоплатонизма. Созвучность теургической эстетики в варианте В.Соловьева неоплатонизму подтверждает и В.Бычков. Так, излагая учение В.Соловьева, смыслом которого является преодоление отчуждения искусства, в том числе и от религии, и отношение к чело-

веку как сотворцу Бога, В.Бычков пишет: «Фактически это своеобразная теургическая интерпретация классического эстетического принципа идеала как цели художественного творчества, или шире – развитие неоплатонической эстетики на новом витке знаний» (59).

В чем же заключается смысл эстетической идеи лидера неоплатоников – Плотина, отзвуки которой можно обнаружить и у Н.Чернышевского, и у В.Соловьева, и соблазн которой будет столь чувствителен на протяжении всего XX века, в том числе в некоторых направлениях художественного авангарда? А он заключался в том, что эстетическое является признаком самой жизни, самого бытия человека. Н.Чернышевский и В.Соловьев словно расшифровывали суждение А.Лосева, сделанное им в связи с эстетикой позднего эллинизма – неоплатонизмом. А вывод, сделанный А.Лосевым в результате изучения Плотина такой: «Никакое искусство не сравнимо с бессознательным, хотя и абсолютно совершенным искусством самого бытия» (60).

Можно ли более лаконично и точно сформулировать смысл онтологической традиции, чем это сделано в данном суждении А.Лосева? Но ведь когда советские эстетики толковали раннего Маркса, речь у них тоже шла именно об этом – об искусстве самого бытия, о бытии, в котором эстетическое было одним из значимых его проявлений. Именно к такому, т.е. онтологическому пониманию эстетического и возвращали эстетики-марксисты, хотя, как мы убеждаемся, подобные суждения марксизмом-то и не были. Но ведь это слияние искусства с бытием, а художественного с эстетическим – пока только идея. Идея, возникшая еще до капитализма, но в его границах осознанная, на этот раз должна быть реализована в самой жизни. Вторгаясь в жизнь, эстетическое начало ее очеловечивает. Но это очеловечивает также и труд, превращающийся в наслаждение, каким он когда-то был. Однако реальность свидетельствует, что на пути к этому идеальному состоянию оказывается отчуждение, когда жизнь и труд не очеловечиваются, а расчеловечиваются. «Богатство потребностей, развитых человеком в процессе труда, – пишет Л.Пажитнов, – оборачивается теперь против него, становится проклятием, цепями, приковывающими его к враждебному миру вещественного богатства» (61).

Вот именно это – бытие в его художественном и эстетическом проявлении и нравилось В.Соловьеву в концепции Н.Чернышевского. Нравилось не случайно, ведь по складу своей философии В.Соловьев

был платоником и, еще точнее, неоплатоником. Это означает, что, будучи глубоким толкователем философии Платона, он именно у Платона ощутил онтологическую сущность эстетического, т.е. пронизанность эстетической стихией всего бытия – природного, человеческого, космического, социального. Именно такое тяготение к онтологическому пониманию эстетического и возникает в XX веке, что получит выражение в дизайне, а впервые еще, пожалуй, в таком художественном стиле как модерн. Смысл этого новшества связан с возрастанием значимости в культуре прикладных искусств и в проникновении художественного и эстетического во все сферы жизни. Собственно, с дизайна, пожалуй, и началось движение к онтологической интерпретации эстетического, понимаемого не как специальная и узкая сфера, а как проявление бытия в целом. Но ведь когда-то было совсем наоборот. Наоборот – это как ? Это в 1920-е годы объяснял Б.Арватов. «Могло ли это произойти только потому, – пишет он, – что должны были отныне удовлетворять не потребностям быта, а потребностям глаза. Столы, стулья, портьеры, выходные костюмы, хлебосольные блюда, парадные ковши служили не для того, чтобы ими пользоваться, а для того, чтобы на них смотреть, чтобы ими любоваться. Приемные залы, парадные покои и вестибюли приняли вид музеев и выставок, и нет ничего удивительного, что позднее художественные вещи стали прятать под стекло, т.е. убили их как вещи, оставив их, как голые зрительные формы. Еще позднее возникли специальные музеи художественных вещей: художественная вещь окончательно ушла из быта и, следовательно, перестала существовать» (62).

Это движение к онтологизму не проходит мимо Советской России. Но в какой-то степени такое отношение к эстетическому оказывалось созвучным революционным экспериментам. Эта новая и провозглашаемая в 1920-е годы, а затем повторяющаяся уже в период оттепели эстетика полностью не реализовалась, ибо не совмещалась с установками тоталитарного государства. Тем не менее, в первых десятилетиях прошлого столетия уже возникло нечто, что можно назвать традицией, и эта традиция будет иметь продолжение. Без начального этапа этой традиции, момента ее зарождения не представляется возможным проследить и понять ситуацию в оттепельной России, обозначаемую нами как эстетический «ренессанс». Да, рождение новой эстетики было созвучно революционным настроениям начала XX века, да и по самой своей природе эта эстетика была революци-

онной. Ведь она явилась реакцией на кризис, о котором писал В. Дильтей и суждения которого мы процитировали в начале статьи.

С констатации кризиса начинает свою книгу и выдающийся теоретик новой эстетики Н.Тарабукин (63). Посвящая ее конструктивизму как художественному стилю, Н.Тарабукин под кризисом искусства подразумевает кризис станковизма, музейности, иллюзионизма, т.е. оторванности от быта и вообще жизни. От всего того, что Ю. Давыдов, которого мы выше цитировали, назовет «рамочным» искусством. Альтернативой станковизму, т.е. полному отделению живописи и вообще искусства от бытия является, согласно Н.Тарабукину, ориентация на производство. Как выражается теоретик, над станковой живописью и скульптурой, хранящихся в музеях, прозвучал похоронный колокол. «Фундамент производственного мастерства закладывается в гуще трудовой жизни, а не на Парнасе. Старый Пегас умер. Его заменил автомобиль Форда. Стиль современной эпохи создают не Рембрандты, а инженеры. Но создатели океанских пароходов, аэропланов и экспрессов еще не подразумевают, что они – творцы новой эстетики» (64). Собственно, так было открыто то, что мы сегодня называем дизайном.

Итак, станковые формы умерли, но это вовсе не означает смерть искусства. Оно обретает новую идентичность. Поминки по умирающему станковизму являются одновременно и крестинами новых форм, и эти крестины происходят на производстве, в заводских цехах, когда художник, сбрасывая с себя груз традиции, предстает инженером. В этом смысле заслуживают внимания установки не только конструктивистов, но и футуристов. Так, в 1918 году за подписью В.Маяковского, В.Каменского и Д.Бурлюка публикуется декрет футуристов о демократизации искусства. «Товарищи и граждане, мы, вожди российского футуризма – революционного искусства молодости объявляем: 1. Отныне вместе с уничтожением царского строя отменяется проживание искусства в кладовых сараях человеческого гения –дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах. 2. Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой свободное слово творческой личности будет написано на перекрестах домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан. 3. Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего. Художники и писатели обязаны немедля взять горшки с красками и

кистями своего мастерства, иллюминировать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов» (65).

Тут-то как раз и возникает проблема. Как же в этом случае быть с тем вызовом, который в свое время Кант обратил против утилитарности искусства? Ведь новая эстетика как и представляющий ее художник, объединяющий художественное и эстетическое, когда художественное оказывается в то же время и эстетическим, начисто отрицает игровой смысл искусства, возвращая это искусство к платоновской традиции, для которой имеет смысл лишь искусство, включенное в быт, в жизнь, в человеческое и общественное бытие. Иначе говоря, художник представляется творцом жизненных ценностей. Он как бы возвращается к тому своему образу, который в истории искусства известен как ремесленник. Естественно, мы употребляем это слово в положительном, а не в современном, успевшим стать негативным смысле. То искусство, которое не отделяется от жизни, оказывалось признаком любой деятельности, утратившей в поздних культурах всякие признаки художественности. Короче говоря, новая, рождающаяся эстетика отрицает не только традиционных формы «рамочного», музейного искусства, но и сложившиеся в эстетике с момента ее появления, как науки, традиционные представления. Если западноевропейский вариант эстетики, с которого и началась история эстетики как науки, разрывал с утилитаризмом, оказывал ему сопротивление (ведь совершенно не случайно, что эстетика появляется в тот исторический момент, когда капитализм уже обретает свою развитую форму), то новая эстетика к нему возвращается, демонстрируя единство эстетического и утилитарного. В этом единстве как раз и заключается смысл преодоления отчуждения как сверхзадачи нового эстетического миросозерцания. Но это и есть наиболее яркий признак онтологизма в эстетике.

Эстетический «ренессанс» эпохи оттепели как очередной прорыв онтологической традиции в эстетике

Однако у новой эстетики, кроме утилитаризма, были и другие притягательные качества. Например, она провозгласила преодоление еще одного недуга искусства, а именно индивидуализма, о чем так убедительно в начале XX века писал Вяч.Иванов, размышляя об искусстве будущего и испытывая влияние в этом смысле эстетической доктрины того же В.Соловьева. По мнению Вяч.Иванова, культура, в

которой получило развитие индивидуальное начало, изжила себя. «Наступает, – пишет он, – время не только теснейшей общественной сплоченности, но и новых форм коллективного сознания» (66). Кажется, что сказанное Вяч.Ивановым в 1908 году предвещает или постреволюционную реальность в России или индустриальное, т.е. массовое общество, которое в начале прошлого столетия уже достигло высокого уровня развития. На самом же деле, прогноз Вяч.Иванова заслуживает того, чтобы его рассмотреть в культурологическом смысле. Это предсказание скорее означает смысл рождающегося типа культуры, предсказанного и осмысленного П.Сорокиным, а этот тип культуры у него называется культурой идеационального типа.

Согласно П.Сорокину, тип идеациональной культуры не является совершенно новым. В истории он когда-то уже имел место. Например, в Средневековье и не только. По сути, речь идет о циклической логике истории. С этой точки зрения становится более понятной трансформация художника в инженера в конструктивизме. Ведь это повторение того образа художника, что в Средние века существовал до его разрыва со своим цехом. Ориентация этой культуры на коллективные формы и ценности у Вяч.Иванова, в отличие от выше процитированного В.Дильтея, исключает всякие негативные коннотации. И, кстати, в этом типе культуры статус науки будет более низким, а вот статус религии повышается. И это тоже воспринимается признаком возвращения к Средневековью, которое Н.Бердяев вообще считает существенным признаком XX века. Должно произойти что-то вроде религиозного возрождения. Так, что соловьевская идея теургии может оказаться в этом типе культуры весьма актуальной.

Конечно, преодоление индивидуализма, о котором пишет Вяч. Иванов, было оборотной стороной демократизации искусства, расширения круга людей, в нем нуждающихся. Иначе говоря, преодоление в новой эстетике отчуждения выглядело как включение в процесс художественной коммуникации массы и, по сути, всего общества. А вот этот момент, столь существенный для новой эстетики, оказался весьма приемлемым для того идеального общества, с созданием которого ассоциировалась революция и, разумеется, для новой власти, впервые столкнувшейся с проблемами, рожденными в процессе становления массового или индустриального общества. А вот то, что XX век вводит в процессы художественной коммуникации, которая тоже представляет важное направление в системе Ю.Борева, самые разно-

образные технологии, способствующие художественному процессу и, соответственно, вообще прогрессу, об этом уже начинали размышлять и энтузиасты, создававшие теорию новой эстетики. Технизация искусства, демонстрируемая уже формами кино, явилась мощным средством его демократизации. «Машинные способы и массовая фабрикация были ему (художнику – *Н.Х.*) совершенно неизвестны и остаются недоступными, – пишет Н.Тарабукин, – Между тем, всеобщая машинизация современного производства должна была постучаться в двери его мастерской, где царило поэтическое вдохновение и единственным орудием производства была кисть, иногда заменяемая шпахтелем или пальцем. И подобно тому, как фабрично-заводская промышленность постепенно, как жернов зерно, стирает кустарничество, так машинизм и американизм нашего века вытесняют станковую живопись» (67).

Наконец, для перечисленных Н.Тарабукиным форм характерно снятие отчуждения. Теперь уже сам труд приобретает эстетический смысл. Не случайно в начале 1960-х годов Ю.Давыдов опубликует книгу под названием «Труд и свобода» (68). Эстетика, возникшая в первые десятилетия XX века и потребовавшая нового осмысления своей истории, возрождается в период оттепели. По сути, Ю.Давыдов лишь повторит то, что в 1920-е годы утверждали теоретики новой эстетики – Н.Тарабукин и Б.Арватов. «Культивируя идею мастерства во всякого рода работе, мы сближаем тем самым искусство с трудом, – писал Н.Тарабукин, – Понятие “художник” становится синонимом понятия “мастер”. Труд рабочего (корень – раб, рабство) из тяжелого принудительного труда, проходя творческое горнило и получая импульс к совершенству, превращается из работы в мастерство, художество, искусство. Социальная проблема свободного труда решается приближением всякого труда к труду художника. Это значит, что каждый работающий, какие бы формы не принимала его деятельность, будут ли они овеществлены, будучи проникнуты стремлением выполнять свою работу в совершенстве, превращается из рабочего-ремесленника в мастера-творца. Для мастера, художника своего дела, не может быть шаблонов ремесленного штампа – его деятельность созидательная, творческая по преимуществу» (69).

Таким образом, книга Ю.Давыдова может рассматриваться свидетельством возвращения к художественному авангарду 1920-х годов. Но вместе с этим в формах художественного авангарда на рубеже 1950–1960-х годов актуализируется и онтологическая традиция.

Конечно, в этом своем качестве, т.е. в форме растворения в быту, жизни, производстве, городской среде искусство будущего, которое мыслилось уже и настоящим, о чем свидетельствовал, например, опыт конструктивизма (70), как-то подозрительно напоминало искусство прошлого и, в частности, средневековое искусство. Достаточно хотя бы посетить в Париже музей Клюни, чтобы иметь представление о тех многочисленных формах средневекового искусства, в которых был достигнут синтез художественного, эстетического, сакрального и утилитарного. Ведь платоновский идеал искусства, по сути, осуществлялся в прикладных формах средневекового искусства. Этого не могли не ощущать теоретики новой эстетики, которая ведь не возникла, как мы стараемся показать, лишь в XX веке и активность которой была спровоцирована русской революцией и марксизмом.

Идея новой эстетики родилась уже в XIX веке. Ее активным пропагандистом оказался английский художник и теоретик искусства У.Моррис. Любопытно, что он находился под воздействием идей Маркса. И, кстати, излагая идеи становящейся эстетики советского художественного авангарда, Н.Тарабукин не забывает и о У.Моррисе, для которого идеалом нового искусства оказывалось, как это ни покажется парадоксальным, именно средневековое искусство (71). Таким образом, актуализация онтологической традиции как в ее сознательных, так и в бессознательных формах означала идею не прогресса, как хотелось бы это видеть представителям авангарда, а регресса, но, естественно, в положительном смысле. Здесь важно учитывать, что представители философского модерна многое сделали для того, чтобы сформировать негативный образ Средневековья. XX век вообще, несмотря на его неравнодушие к философскому модерну, все же склоняется к пересмотру созданного им негативного образа Средних веков. По сути, речь идет о повторяемости или цикличности в истории искусства, о постоянном возвращении к идее растворения искусства в жизни. Однако, естественно, что в 1920-е годы в ситуации необычайной обращенности в будущее этот регресс не всегда мог ощущаться и выходить в сознание. Онтологическая традиция входила составной частью в футуристическое мировидение.

Конечно, критикуя музейные и станковые формы искусства, Н.Тарабукин под ними подразумевает изобразительные, т.е. пластические формы. Но новая эстетика проникает и в другие виды искусства – музыку, поэзию и танец. Однако, согласно Н.Тарабукину, новой эстетике в большей степени соответствуют театр и кино. Ведь

именно в этих видах искусства принцип демократизации искусства становится наиболее очевидным. «В наше переходное время, – пишет Н.Тарабукин, – все шире завоевывают себе аудиторию только два искусства: кино и театр, ибо оба они принимают форму народных зрелищ, уходят от психологической литературщины и натуралистического бытовизма к буффонаде. И русский передовой театр, как и живопись, идет впереди западноевропейского» (72).

Что же касается У. Морриса, то он опирался не только на идеи Маркса, но также на идеи таких выдающихся мыслителей XIX века, как Карлейль и Дюркгейм. Именно у них можно было заимствовать мысль об идеализации средневековой культуры, возникающей в результате неприятия того расчеловечивания, которое приходит вместе с капитализмом. Ведь именно в средневековом искусстве идеал красоты уже был реализован. Это и послужило причиной идеализации средневековой культуры, не знавшей всех последствий капитализма, воспользовавшегося преимуществами техники и, как казалось, разрешавшего проблему демократизации искусства с помощью тиражирования выпускаемой продукции, в том числе и художественной продукции. Ведь именно на этом этапе истории, когда появилось индустриальное общество, публика искусства в своих объемах необычайно увеличилась. Казалось бы, с помощью техники была решена острейшая проблема приобщения массы к искусству. Но только была ли она решена?

У У.Морриса критика сложившейся ситуации – это критика поверхностного потребительства, распространяющегося не только на массовое производство продукции, но и на сферу художественной культуры. Это обстоятельство впервые глубоко проанализирует представляющий Франкфуртскую школу В.Беньямин. По сути, У.Моррис фиксирует возникновение массовой культуры. Подхватывая идею Руссо, он констатирует негативные процессы цивилизации, начинающей противостоять культуре. Но ведь это означает, что решение проблемы демократизации – это только одна сторона процесса. Вторая его сторона и, как у нас получается, главная, связана с возникновением острейшей проблемы отчуждения. Кто же является виновником создавшейся ситуации, когда положительные процессы оказываются оборотной стороной отрицательных. По мнению У.Морриса, таким виновником создавшегося положения оказывается средний класс, способствующий динамичному развитию цивилизации в форме тиражирования продукции, удовлетворяющей массовые спрос. Машин-

ное производство художественных ценностей убивает рукотворное искусство, которое еще оставалось от Средних веков и еще кое-где продолжало сохраняться. Этот пласт культуры обычно называют народным искусством. Это и означало для Морриса «смерть» искусства.

Материальные ценности, созданные в Средние века, не несут на себе печати отчуждения, поскольку труд ремесленника не был ему в тягость. Средневековый мастер получал от своего труда удовольствие. Создаваемые им утилитарные вещи обладали в то же время и высокими эстетическими качествами. Что же касается рабочего эпохи капитализма, то он превратился в придаток машины, а создаваемые им вещи утратили эстетическую ценность. В эпоху капитализма он больше не получает от своего труда радости. Выступая против машинного производства и тиражирования с его помощью художественных ценностей, что приводит к снижению качества искусства, У. Моррис все же не призывает к тому, чтобы это наступление цивилизации остановить. Он призывает к преодолению дегуманизации и расчеловечивания. «Короче говоря, мы должны стать повелителями наших машин, – пишет У.Моррис, – а не их рабами, как теперь. Мы хотим освободиться не от той или иной осязаемой стальной или медной машины, а от громадной неосязаемой машины коммерческой тирании, которая угнетает всех нас. Организацию бунта против засилья коммерческой системы я считаю достойным делом» (73).

Конечно, процесс отчуждения искусства у У.Морриса не локализован XIX веком. Начало этого негативного процесса У.Моррис ведет еще с эпохи Ренессанса. Он упрекает некоторых историков, в том числе Э.Гиббона в том, что тот описывает лишь жизнь обособившихся от народа высших сословий. Что же касается народа, как и того искусства, которое он создает, то Э.Гиббона это не интересует. Эмансипация искусства и его замыкание в узком круге посвященных возникает именно в эпоху Ренессанса. Такое положение в культуре промышленной эпохи сохраняться не может. Иначе культуре грозит варварство. Так, У.Моррис открывает тему, которую позже подхватят другие мыслители второй половины XX века. Но этой темы касался еще Ф.Ницше, а позже русские мыслители Н.Бердяев и С.Франк (74). Удивительно, что мимо этого явления не проходит и марксизм, а точнее, неомарксизм. Так, тему варварства Г.Лукач затрагивает в связи с повышением в современном искусстве значимости ритма. В своих суждениях Г.Лукач отталкивается от высказанного К.Кодуэллм заме-

чания по поводу регресса, проявляющегося в возрождении более варварских и примитивных форм. Потребность в ритме, столь ощутимая в современной культуре в связи с музыкальными увлечениями молодых, является частным вопросом в возрождении искусства архаики. Но в этом феномене видеть проявления варварства Г.Лукач отказывается. Он видит в этом явлении лишь возврат к давно ушедшим в прошлом временам. В этом он усматривает «специфический, особый феномен нашей эпохи» (75), причем проявляющийся не только в формах искусства, но, например, в «варварской системе Гитлера», т.е. в политике.

Но дело не только в этом, т.е. не только в идее, которую можно проследить в разных ее модификациях, зависимых от разных философских, эстетических и искусствоведческих ориентаций и которую можно уловить в ранних представлениях об эстетическом, но и в том, что она, эта идея онтологизации искусства устремлена в будущее. Правда, несмотря на то, что на протяжении многих столетий она оказалась неуничтожимой, еще не означает, что она всегда достигала понимания, а главное – реализации в жизни. Последнее-то как раз и не получалось. Эта столь важная для эстетики как науки тенденция часто оставалась на положении исключительно идеи. Если же она и реализовывалась, то часто неудачно, что приводило к тому, что она оказывалась скомпрометированной.

Этот случай как раз и можно фиксировать в варианте реализации марксистской эстетики в форме государственной эстетики, вызванной к жизни в России в первой половине XX века. В ней ведь тоже улавливается онтологическая идея. Может быть, марксистская эстетика и воспринималась в положительном смысле лишь потому, что содержала в себе пусть и в неосознаваемом виде этот древнейший онтологизм. Как идея, марксистская эстетика в ее онтологической ауре прекрасна. Если она не получила полной реализации, то здесь виновата не сама идея, а тот социальный контекст, который не позволил ей реализоваться. Более того, способствовал ее свертыванию и угасанию. Но это не означает того, что в будущем она также не будет реализованной. Наоборот, она обращена в будущее. В этом смысле невозможно не согласиться с В.Бычковым, высказавшимся по поводу значения этой идеи для будущего. Так, касаясь этой идеи в той форме ее интерпретации, что представлена в эстетике В.Соловьева, современный философ констатирует то, что хотя эта идея и не была услышана, но она все же продолжает сохранять свою актуальность.

«Только в первые десятилетия XX столетия крупнейшие символисты и религиозные мыслители смогли, да и то не во всей полноте, осознать их значение и пытались каждый на свой лад развить или приблизить их реализацию. И лишь столетие спустя после смерти русского философа начинает проясняться полный смысл его провидений, осознаваться масштаб и грандиозность сверхзадачи, поставленной им перед человечеством, балансирующим на грани самоуничтожения. Только сегодня, в начале третьего тысячелетия, наблюдая за всеми формами духовно-научных, технических, социально-политических, культурных и художественно-эстетических пульсаций общества на нашей планете, мы можем сказать, что телеологизм концепции свободной теургии позволяет усмотреть в них некую осмысленность или, по карайней мере, совокупную антиэнтропийную (или энтропийную?) закономерность» (76). Но это так и не так. Все-таки стоит воздать должное представителям эстетического цеха XX века, ведь именно ими онтологическая идея начала осознаваться как сквозная для истории эстетики идея. В этом смысле мы должны быть благодарны А.Лосеву, эрудиция которого позволила эту закономерность осознать.

История античной эстетики как косвенный способ осознания эстетических процессов в XX веке: концепция А.Лосева

Угаданное В.Соловьевым движение в XX веке к онтологизму эстетического начнет реализовываться в Советской России А.Лосевым. Предпринятое им исследование античной эстетики невозможно переоценить. Ведь независимо от того, ставил ли А.Лосев своей целью объяснить происходящее в эстетике XX века с помощью античной эстетики, в смысл которой он так глубоко проникает, именно к этому выводу невольно приходишь. Удивительно, но увеличение с середины 1950-х годов публикаций на тему эстетики и увеличение числа авторов, специализирующихся по этой проблематике, которые часто просто повторяют друг друга, подлинное объяснение развертывающихся эстетических процессов в стране все-таки можно получить, лишь сравнивая выводы А.Лосева, сделанные в результате его наблюдений над эстетическим опытом угаснувших эпох, с тем, что происходило в России. Конечно, в отличие от некоторых своих коллег-гуманитариев, А.Лосев не получал наград, более того, он подвергался нападкам со стороны власти и даже арестовывался и отбывал срок. Многотомное сочинение А.Лосева, посвященное античной эсте-

тике, можно считать концентрированным выражением обновляющегося в XX веке понимания эстетического, а значит и предмета эстетики как науки.

Следует отметить, что подобное понимание А.Лосевым эстетики и было созвучно психологии эпохи, с одной стороны, и психологии революционного обновления России, с другой. В своем сознании философы, разрабатывающие марксистскую эстетику, именно это и имели в виду, но реализовать эту идею в жизни в эпоху такого спущенного сверху проекта, как социалистический реализм, они оказались бессильны. Ведь такие эксперименты, вроде революции и реализации утопии бесследно не проходят. Человеческой природе они противоестественны. Однако от онтологического понимания эстетики, пожалуй, трудно будет отказаться и в будущем. Какие же выводы можно сделать из того обстоятельства, что, преодолевая европоцентризм в эстетике, А.Лосев, кажется, не всегда пользуется представлениями, сложившимися в западной эстетике XVIII века, хотя ценность этой эстетики невозможно переоценить, пытаясь реконструировать более древние эстетические системы. Да, собственно, для их реконструкции эстетическая система, возникшая на Западе в эпоху Просвещения, и не могла помочь, поскольку античная эстетическая система – совсем другая система, не способствующая утверждению «рамочного» искусства и, соответственно, отчуждению в формах искусства.

Реконструируя систему античной эстетики, А.Лосев даже приходит к опять-таки парадоксальному выводу, а именно, он говорит, что в Античности не было не только целостной эстетической системы, но не было и понятия «эстетика». Приступая к реконструкции античной эстетической системы, А.Лосев пишет: «Прежде всего, необходимо считаться с тем, что если в то время не было эстетики в качестве самостоятельной дисциплины, то не было и определения эстетики и тогдашние авторы еще не знали, что такое эстетика и в каком виде можно было бы ее определять и строить» (77). Но там не было и искусства в позднем понимании этого слова, да даже какое-то время и художника как профессионала. Эстетические ценности создавались ремесленниками. Предпринимая исследование эстетического сознания, проявляющегося в том числе и в теоретическом, и в научном смысле, А.Лосев, по сути, заново ставит вопрос о предмете эстетики как науки, что, безусловно, является весьма актуальным и соответствует возникшей в XX веке потребности.

И тут возникает вопрос, помогает ли ему в этом та эстетика, которая в XVIII веке была разработана на Западе в виде системы, т.е. как наука. Ведь реконструировать состояние эстетического, когда оно еще не достигло полноты самосознания, можно лишь с помощью поздней системы, в которой такая полнота уже достигнута. Но это произойдет лишь в эпоху Просвещения. Это довольно любопытный вопрос, и таким он является потому, что А.Лосев совсем не следует во всем, что говорили о предмете эстетики Баумгартен или Кант, сосредоточившие свое внимание на эстетике как чувственной реальности, а предметом эстетики сделали красоту или прекрасное. Но такое определение предмета явно не было окончательным и завершенным, хотя оно соответствовало культуре чувственного типа. Зато А.Лосеву, поставившему целью реконструировать эстетическое сознание Античности, очень помогает обращение к концепции Гегеля, что, судя по всему, не случайно. Ведь как утверждает тот же А.Лосев, именно Гегель «впервые в истории новоевропейской науки проанализировал философию Плотина на основании глубокого знакомства с греческим подлинником Плотина и при самом серьезном отношении к Плотину в отличие от предыдущих весьма поверхностных и в основе своей просветительских воззрений на всю позднюю Античность…» (78).

Если Гегель открывает и впервые осмысливает философские идеи Плотина, то они не могли не оказать на него воздействия. Казалось бы, этого не могло и даже не должно быть. Ведь Гегель представляет этот самый, как считает Ю.Хабермас, философский модерн, а этот модерн был настоящим антагонистом и Платона, и неоплатонизма. Зато последние были реабилитированы романтиками. Реабилитации неоплатонизма способствовали изменяющиеся настроения. Культ разума, получивший свое практическое выражение в революциях и прежде всего во французской революции, спровоцировал сопротивление и оппозицию в форме романтизма. Для самосознания эстетики в XX веке значение романтизма нельзя недооценивать, хотя и кажется, что весь этот век проходит под знаком модерна, поскольку марксизм тоже, как мы уже успели отметить выше, питался духом модерна. Иначе говоря, XX век продолжал дело романтизма как раннего и первого антагониста просветительского модерна. Этот век реабилитировал то в истории мировой эстетики, что просветительский модерн осуждал и запрещал. В какой-то мере в этом смысле традицию романтизма продолжает постмодернизм, реабилитируя то, что модерн вытеснял в бессознательное. А модерн отрицал, например, эс-

тетическую систему платонизма, да и вообще платонизм. Так, А.Лосев констатирует: «Особенно озлобленными врагами неоплатонизма и вообще всего платонизма были, как это вполне естественно, представители Просвещения, прежде всего французского, но за ними и всякого другого» (79).

Такой ситуация продолжала оставаться до появления романтизма. Интерес к неоплатонизму возникает у Шеллинга и Гегеля. Хотя отнести Гегеля к романтикам уж совершенно невозможно, тем не менее, в вопросе об отношении к неоплатонизму он оказался им ближе. Еще ближе им оказался Шеллинг как любимый философ В.Соловьева. Удивительное дело происходит с этими классиками. Они все время, как мы уже показали, цитируя Э.Кассирера, выходят за пределы вызванного ими к жизни мировосприятия, оформленного в виде философии и науки. Если это, действительно, так, то этот самый неоплатонизм не мог не оказать влияние и на гегелевскую философскую систему. Нам же интересно влияние платонизма и неоплатонизма на понимание предмета эстетики как науки, как его будут понимать в XX веке, точнее, как хотелось бы его понимать в XX веке, но как все-таки не получалось, а если и получалось, то лишь в теории. При реконструкции античного эстетического сознания А.Лосев не случайно обращается к Гегелю. Он, видимо, ощущает, что возникшая под влиянием неоплатоников гегелевская концепция для интерпретации эстетического сознания Античности и прежде всего не столько даже самого Платона, сколько Плотина и вообще неоплатонизма будет в большей степени адекватной.

Как известно, Плотин ослабил роль космологии, что было характерно для Платона и усилил в ней психологию. Это продолжение линии в философии, начатой еще Сократом и продолженной Платоном, когда философия стала активно разрабатывать этическую проблематику, что и означало поворот философии, а значит, и эстетической проблематики к личности. Так, давая характеристику эстетики эллинизма и прежде всего эстетики неоплатонизма как одного из направлений в этой эстетике, А.Лосев в ней все же улавливает наличие того, что будет созвучным позднейшей западноевропейской эстетике, а именно, субъективизм и психологизм. «Три века эллинистической философии создали такую культуру психологизма, – пишет А.Лосев, – насущно-жизненного практицизма, такого постоянного дрожания за судьбу человеческой личности, что отныне античные философы уже оказывались неспособными к размышлению над объ-

ективной реальностью как таковой и всякую объективную реальность отныне они могли допускать только в меру охвата ее психологическими усилиями отдельной личности» (80).

Эта линия в философии своего крайнего выражения достигнет в философии Канта. Не случайно в вопросах этики Кант ощущал себя последователем Платона (81). Но как же тогда быть с его желанием повернуть эстетику лицом к природе и воспользоваться преимуществами естественных наук? Да так, как это понимает Э.Кассирер, а он пишет: «Кант ищет “природу”, чтобы найти в ней “человека”» (82). А раз так, то стоит ли удивляться тому, что Канту мы обязаны возникновением новой гуманитарной науки, а именно эстетики, хотя вся его философия была повернута к естественным наукам. Акцент на субъективное начало в эстетической системе неоплатонизма сделал эту систему близкой более позднему западному эстетическому сознанию. Субъективное, психологическое, а, следовательно, и внутреннее начало в системе неоплатонизма стало играть определяющую роль. Но это же самое мы видим и в системе Гегеля. Предложенная философом эстетическая система с ее сменяющими в истории фазами сохраняет эту самую константу внутреннего, вступающего в самые разные отношения с внешним. Диалектика внутреннего и внешнего у Гегеля оказывается основой выстраивания самых разных конструкций, адекватных той или иной фазе в становлении духа. Это вообще основание всей гегелевской феноменологии искусства.

По сути дела, ориентируясь на гегелевскую систему, с одной стороны, а также и на античное эстетическое сознание, каким оно предстает в философии Платона и Плотина, А.Лосев приходит к более точному определению того, что мы называем предметом изучения эстетики как гуманитарной науки. Приходится формулировать, что его определение предмета эстетики оказывается наиболее оптимальным. Таким оно оказывается еще и потому, что помогает видеть в эстетике систему, которая хотя и изменяется от фазы к фазе, но сохраняет нечто такое, что является общим для всех фаз. «Именно то, что можно было бы назвать в истории культуры “эстетическим” , – пишет А.Лосев? – предполагает прежде всего такую внутреннюю жизнь предмета, которая обязательно дана и внешне, и такое внешнее оформление предмета, которое давало бы нам возможность непосредственно видеть и его внутреннюю жизнь» (83).

По сути, А.Лосев дает наиболее оптимальный вариант определения предмета, и он на сегодняшний день является самым предпо-

чтительным. Но ведь такое определение предмета эстетики было дано, когда дискуссии об эстетическом еще не угасли. Остается лишь сожалеть о том, что выдающегося философа не услышали. Нам предстоит лишь присоединиться к сказанному об этом непонимании нашим сегодняшним авторитетом в эстетике В.Бычковым. «Уже в 20-е годы прошлого столетия Лосев ясно и четко сформулировал то, над чем затем, отбросив результаты изысканий Лосева, как и многое другое в нашей культуре и науке, безуспешно билась отечественная эстетическая мысль на протяжении почти семи десятилетий» (84). Именно такое определение предмета эстетики А.Лосевым было и в «Философской энциклопедии» (1970, том 5). А.Лосев настаивает на понимании предмета как выражения внутреннего через внешнее, а самой эстетики как науки о выражении и разных формах такого выражения, что имели место в истории. А формы такого выражения наполняются самыми разными оттенками , эмоциями и настроениями – возвышенным, трагическим, комическим, мифологическим, сакральным, профанным, игровым, метафизическим, философским, трансцендентным, вербальным, визуальным, пластическим, музыкальным и, разумеется, прекрасным.

Только вот прекрасное возникает в тот самый момент, когда составляющие систему выражения слагаемые предстают в равновесии, в гармонии. Как мы убеждаемся, утверждать, что эстетика – это наука о прекрасном можно, но такое определение всей полноты вкладываемого в это понятие смысла еще не дает. Имея в виду выражение внутреннего содержания через внешнее, А.Лосев пишет: «Это значит, что эстетическое есть, прежде всего выражение или выразительность. Эстетика не есть просто учение о красоте, поскольку она изучает также и безобразное, иронию, юмор, трагическое, комическое и т.д. Следовательно, эстетика есть наука о выражении вообще. То, что мы называем красотой или прекрасным, есть определенного рода равновесие между внутренним и внешним, определенного рода достигнутость предназначенного, гармония внутреннего, поставленного в виде цели, и внешнего, данного как достижение этой цели» (85). При таком понимании предмета эстетики и вообще эстетического А. Лосев не забывает и кантовское, а, по сути, плотиновское понимание эстетического как игрового. Соотнося внутреннее и внешнее, т.е. первообраз и чувственное, под художественной формой А.Лосев понимает «первообраз, пребывающий в энергийной игре с самим собой» (86).

Как совместить в попытках возрождения в XX веке онтологической традиции игровое и утилитарное начало?

Отказ от онтологического понимания эстетики сегодня равносилен отказу от эстетики вообще. Но, казалось бы, это в России уже и начало происходить. Эстетика в XX веке начала реабилитировать онтологизм в эстетике. Эстетика растворилась в политике и идеологии. Более того, дело доходит до того, что даже созидание нового государства тоже представляется, как это было и у Платона, чем-то художественным, своего рода творческим актом. Подумать только, государство объявляется произведением искусства. К.Поппер пытается подвергнуть эту платоновскую идею критике. О представлении Платона об эстетическом или, как выражается К.Поппер, эстетизме, он пишет следующее: «Платон был художником, и, как многие из хороших художников, он пытался мысленно увидеть модель, “божественный образец” своей работы и точно его “скопировать”… Для него обученные философы – это люди, которые “лицезрели правду относительно всего прекрасного, справедливого и доброго” и которые могут перенести ее с небес на землю. Политика, по Платону – царское искусство, искусство не в метафизическом смысле, как если бы мы говорили, об искусстве управления людьми или об искусстве воплощения чего-то в жизнь, а искусство в буквальном смысле этого слова. Это искусство композиции – вроде музыки, живописи или архитектуры. Платоновский политик создает города во имя красоты» (87).

Но нет ли в этих суждениях противоречия? Ведь если онтологический подход предполагает пронизанность эстетическим началом всех проявлений бытия, то тем самым идеологизация и политизация как раз эту самую пронизанность и демонстрируют. Тем более, этот онтологизм демонстрирует созвучность художественного авангарда и авангарда политического. Но тут все дело в соотношениях и пропорциях. Идеология и политика в Советской России утверждает мировоззрение, соотносимое с контролем над жизнью, а не с волей к жизни. Из многочисленных сфер бытия на первое место выдвигаются политика и идеология, что, конечно, объясняется тем, что, во-первых, переизбыток контроля в виде цензуры есть следствие реализации социальной утопии в сжатые сроки, а, во-вторых, это следствие новой ситуации, связанной с возникновением массового общества и разрыва с культурной традицией.

Эти два обстоятельства способствовали тому, что политика и идеология начали играть определяющую роль. Так, в соответствии со

Шпенглером, партия, ориентирующаяся на контроль над жизнью, вытесняет партию, ориентирующуюся на саму жизнь. Это и стало препятствием для реализации онтологического смысла эстетики.

Задуманное в новом проекте эстетики не осуществилось и в этой ситуации не могло осуществиться. Политика и идеология столь значимую роль осуществляли еще и потому, что пытались заменить собой культуру или, что точнее, заполнить тот вакуум, что образовался в результате разрыва с традициями культуры. Эта ситуация оказалась благоприятной для изменения отношений между культурой и цивилизацией. Вакуум, образовавшийся в результате разрыва с традициями как следствия становления городской культуры, необходимо было заполнять суррогатами, вроде массовой культуры или заменой культуры цивилизацией с ее технологиями. Если культура соотносима прежде всего с личностью, то цивилизация есть порождение индустриального или массового общества, в котором коллективная стихия вытесняет индивидуальную стихию на периферию. Чем больше было политики, тем меньше культуры. В силу этого культура вообще превращалась в подчиненную по отношению к цивилизации субстанцию. Такой гипертрофированный идеологический онтологизм оказался извращением идеи античных философов.

Какие же выводы из этого противоречия можно сделать? Почему такое столкновение непосредственно проявляемой воли к жизни с волей к контролю над ней оказывается неизбежностью? Как этого столкновения избежать? И можно ли его избежать? Ренессанс эстетики в России с рубежа 1950–1960-х годов представляет значительное событие в отечественной истории даже не сам по себе. Его ценность заключается в том, что он подвел к открытию и осознанию значимости той плоскости, в которой вопрос о столкновении воли к жизни и воли к контролю над ней снимается. По сути дела, этот вопрос кажется сугубо эстетическим, а, следовательно, специальным, но он оказывается вопросом свободы.

Свобода же не ограничивается лишь политическим и идеологическим ее смыслом, и связью с политикой и идеологией она не исчерпывается. Как доказывал Ф.Шиллер, пытаясь показать значимость постановки вопроса Канта об эстетическом как игровом, свобода человека не достигается лишь с помощью политики. Политика и идеология – это сфера контроля, но можно ли контролировать искусство? Ведь искусство – это всегда моделирование возможных ситуаций в функционировании общества и взаимодействия этого общества с

личностью, что можно, например, иллюстрировать утопией или антиутопией. Такое моделирование без свободы невозможно. Аристотель справедливо говорил в связи с мимесисом, что искусство воссоздает не только то, что есть, но и то, что может быть.

Эту особенность искусства справедливо подчеркивает Г.Лукач. «Социальная роль искусства есть, таким образом, – пишет он, – "всего лишь" – как это правильно полагали древние греки – психологическая подготовка новых форм жизни, с тем подобным действием, что оно накапливает и сохраняет все человеческие ценности прошлого в их доступном для переживания виде и что поэтому оно в состоянии наиболее отчетливо показать все возникающие и полностью преобразующиеся на исторической сцене формы жизни в их человеческой целокупности; тем самым оно может свидетельствовать о том, какие человеческие ценности заслуживают освоения, какие – сохранения и, возможно, дальнейшего развития, а каким по праву подобает кануть в Лету» (88).

В вопросе по поводу эстетического как игрового А.Лосеву для обоснования эстетики как науки о выражении требуется идея уже Канта, противопоставившего эстетическое утилитарному и связавшему эстетическое с незаинтересованностью и самодовлеющей созерцательностью. Но тут, как и в случае с Гегелем, испытывающим влияние неоплатонизма, необходимо учитывать и влияние античной эстетики, которое испытывает и Кант. Но только у него это влияние связано не с неоплатониками, а с младшим современником Платона и Аристотеля Эпикуром. По этому поводу А.Лосев говорит следующее: «Все эстетические категории, которые продумал Кант уже налицо у античных эпикурейцев, хотя это и не имеет ничего общего с каким-нибудь априоризмом и субъективизмом» (89).

Доказывая, что эстетика – это наука о всевозможных типах выражения внутреннего во внешнем, А.Лосев пишет: «… Поскольку всякий предмет и всякая вещь более или менее выразительны, необходимо подчеркнуть, что не всякой выразительностью занимается эстетика, но такой, которая заставляет нас всматриваться в эту выразительность, погружаться в нее, освобождаться от всяких других представлений и любоваться ею, созерцать ее как некоторого рода самодовлеющий предмет. Поэтому эстетическое выражение есть предмет самодовлеющего созерцания, предмет бескорыстного любования» (90).

Но не противоречит ли изложенная А.Лосевым мысль, являющаяся по своему происхождению мыслью Канта, античному онтологизму, без которого эту эстетическую систему понять невозможно? Ведь онтологизм не противостоит утилитарному, поскольку он не противостоит жизни. Да, в своем крайнем выражении она ему вроде бы противоречит. Поэтому А.Лосев и пытается обосновать положение, согласно которому эстетическое не противоречит утилитарному. Этого требует установка онтологизма. Но этот тезис противоречит сути эстетики Канта. Доказывая положение о единстве эстетического и утилитарного, А.Лосев понимает, что его не все могут принять, ведь оно противоречит основным идеям, изложенным Кантом в своей эстетической системе. Он пишет: « … Очень многих волнует вопрос о том, каким же это образом эстетический предмет оказывается вне жизненной заинтересованности, выступая какой-то самодовлеющей беспредметностью, какой-то подозрительной практической незаинтересованностью, каким-то предметом вне всякой практической жизни» (91).

В соответствии с А.Лосевым, получается, что эстетическое самодовление утилитарности вовсе не мешает. Но раз не мешает, то мы получаем свободу в интерпретации эстетического сознания Античности, которое в истории удивительным образом постоянно повторяется и, кажется, в XX веке возрождается. Но здесь невозможно не обратить внимание на то, что представления неоплатоников, касающиеся эстетической стихии, тоже ведь не исключают кантовской проблематики – во всяком случае, в вопросе о сближении эстетического и игрового и об эстетическом как игровом. Плотин тоже размышляет о «человеке играющем». Так что во многих своих представлениях западноевропейская эстетика тоже повторяет эстетику античную, хоть на это часто и не обращается внимание.

Получается, что идея, касающаяся эстетического как игрового, не была Кантом открыта. Как утверждает А.Лосев, игровое отношение к жизни – это именно античная идея. Она присуща и самому Платону. Плотин ее подхватывает именно у Платона. «Плотин хочет сказать, – пишет А. Лосев, – что эта всеобщая жизнь есть не что иное, как фактическое исполнение того, что заложено в самом сюжете мировой драмы, в ее сценарии, то есть, мы бы сказали, в том уме, который считается у Плотина высшей идейной сферой, осуществляемой при помощи Мировой Души в космосе» (92). По поводу уподобления человека актеру, что характерно для Плотина, А.Лосев говорит: «В

этом потрясающем сравнении жизни с театральной сценой Плотин умудряется и сохранить сверхжизненную загипнотизированность самой жизни, и ее, можно сказать, роковой характер, а, с другой стороны, также и огромную человеческую свободу, что вместе с мы и называем эстетикой предустановленной гармонии» (93).

Культура как средство разрешения конфликта между «природниками» и «общественниками» в эстетике

Однако снимая вопрос об ограничении свободы с помощью политики и идеологии, мы не снимаем вопроса о контроле. Мы лишь переводим его в другую плоскость. И вот здесь как раз и выясняется, что без культуры не разрешить многие из тех вопросов, что были поставлены в сфере эстетики. Во многом они могут быть разрешены именно в плоскости культуры. Вот почему в проекте эстетики как комплексной научной дисциплины Ю.Борева мы обнаруживаем еще одно направление, а именно, «культурологию искусства». Свободное выражение воли к жизни все-таки, как это не покажется странным, предполагает контроль, но только не с помощью административного давления, к которому в истории постоянно возвращаются. Возвращаются и сегодня. Ставя вопрос именно так, мы опять возвращаемся к Канту. Выводя нравственность из-под опеки церкви и религии, Кант разрабатывал жесткую систему этики, так называемый категорический императив. Но ведь что такое нравственность как не одно из слагаемых культуры. Вот именно уровень культуры как раз и становится тем уровнем, на котором разрешается конфликт внутренней воли и внешнего контроля. Именно в этой плоскости культуры и решается вопрос о свободе.

Совершенно не случайно, что ослабление в Советском Союзе в эпоху оттепели идеологии, несмотря на истерику Н.Хрущева на выставке живописи в Манеже, подвело к открытию другого основания коллективной идентичности советского человека, а именно, культуры. Это было необходимостью, которую осознавали далеко не все, продолжая цепляться за угасающую идеологию и противодействовать ее умиранию. Так, начиная с этого времени, постепенно в гуманитарных науках возникает движение в сторону возникновения специальной науки о культуре. В последних десятилетиях XX века она институционализируется, как чуть раньше это было сделано с эстетикой. Но это обстоятельство приводит к необходимости понять взаимоотношения эстетики и культурологии.

Нельзя утверждать, что вопрос о культуре в границах марксистской эстетики до середины XX века не поднимался. Он поднимался, но только в границах не всегда соответствовавших ортодоксальному марксизму представлений. Среди представителей такого варианта марксизма опять же был Г.Лукач. Он, например, утверждал: «Политика – только средство, целью является культура» (94). Это существенное уточнение. Ведь на практике все было как раз наоборот. К культуре относились утилитарно, т.е. для разрешения политических проблем. Не случайно на Г.Лукача имел такое сильное влияние автор сочинения под названием «Понятие и трагедия культуры» Г.Зиммель. Г.Лукач – любимый ученик одного из лидеров «философии жизни» Г.Зиммеля.

В еще большей степени проблематика культуры становится предметом внимания у представителей Франкфуртской школы, пытающихся очистить учение Маркса от ленинской и сталинской его интерпретации. На этом пути преодоления экономического, как и политического фактора как определяющих и происходит открытие и осознание ценности культуры. В неомарксизме культура понимается уже не только как надстройка (95) и не только как средство для разрешения политических проблем. Если с точки зрения этого движения в сторону открытия и осмысления культуры уже в форме специальной науки обратиться к эстетике, то можно обнаружить, что «ренессанс» эстетики в Советской России в эпоху оттепели был предвосхищением не столько даже открытия, сколько осознания того, что такое культура. Выяснение этого обстоятельства стало следствием превращения культуры в практический вопрос, а именно, в вопрос коллективной идентичности советского человека. Но эта задача потребовала решения уже на уровне науки. Науки о культуре. Она, эта наука, и появляется.

Что же касается открытия культуры, то для этого очень много сделала еще философская мысль эпохи Просвещения, которая, как было уже показано, не была единой. В ней были идеи, которые в процессе своей реализации оказались для культуры разрушительными. И кстати сказать, открытие «идеи культуры» в XVIII веке, обоснованию чего В.Межуев посвятил целое исследование (96), было исходной точкой того, что будет происходить уже в XX веке. Наука о культуре в XVIII веке еще не успела появиться, но мысль о культуре возникла, и возникла она не столько даже у Канта, сколько у таких философов, как Гердер.

Гердер – еще один из мыслителей XVIII века, тоже выпадающий из своего времени. Ведь не случайно Р.Гайм пишет, что некоторые идеи Гердера были подхвачены романтиками, например, его мысли о романе, и продолжены ими, например, Ф.Шлегелем (97). Любопытно отметить, что много внимания Гердер уделил эстетике. Он изучал автора, с которого, собственно, и началась история научной эстетики – А.Баумгартена. Но, может быть, еще более ценным вкладом Гердера в науку явились его идеи, связанные с культурой.

Поскольку же в истории культурологической рефлексии в XX веке возникла длительная пауза, идеи Гердера были почти забыты, а сегодня, когда они поражают своей актуальностью и созвучностью нашему времени, их еще не успели прокомментировать. Здесь важно также отметить, что его идеи о культуре возникли из наблюдений, возникших в результате чтения сочинения И.Винкельмана, посвященного истории древнегреческого искусства. Высоко оценивая эту историю, как и вообще деятельность этого основателя искусствоведческой науки, знакомого, кстати, с сочинениями по эстетике, принадлежащих его современникам, Гердер однако сделал обращенные в адрес Винкельмана замечания, которые исключительно значимы в связи с его пониманием культуры. Как известно, Винкельман обосновывал идею, согласно которой грекам удалось создать непревзойденные ни до, ни после художественные образцы, по сравнению с которыми не может сравниться искусство ни одного народа. Такие заключения Винкельмана не были голословными, ведь расцвет греческого искусства он попытался объяснить многими факторами, далеко выходящими за пределы художественной сферы. Да и делал он свои выводы, основываясь на археологических открытиях, которых в XVIII веке было много.

Однако отдавая должное дарованию и первопроходчеству Винкельмана в области изучения истории искусства и социологических факторов, способствующих возникновению в Древней Греции особой эстетики, Гердер находил в утверждениях Винкельмана уязвимое место и в этой критике винкельмановской системы представал уже культурологом. Ведь что, собственно, утверждал Винкельман? Он вводил в сферу изучения искусства понятие универсализма. Иначе говоря, к древнегреческому искусству он относился не как к одной из систем, существующих в мировой истории, а как к той системе, которая имеет универсальный смысл. Так рождается идея, которую Шпенглер позднее применительно к западной культуре обозначит как

европоцентризм. Что же касается Винкельмана, то он вызывает к жизни грекоцентризм. Так впервые рождается традиция, противостоящая закономерности, становящейся сегодня правилом.

В реальности же нет единой культуры, а есть множество самобытных культур, находящихся между собой в непростых взаимоотношениях. Поэтому прочитывать смыслы какой-то культуры, исходя из ценностных критериев других культур, невозможно. Но это-то как раз Винкельман и сделал. Он ведь в своей истории уделяет внимание не только искусству древних греков, но, например, искусству египтян, персов, этрусков и финикийцев. Но очерки, посвященные культуре этих народов, у него получились не столь глубокими и уж, конечно, не занимали внимания, проявленного по отношению к древнегреческому искусству. Винкельман превосходно чувствует искусство греков, но именно поэтому он не может постичь уникальность других культур. Почему? Да потому, что эти другие культуры он прочитывает в соответствии с языком культуры Античности. У Винкельмана хорошо получается с анализом исключительности и уникальности искусства греков. В результате создается ощущение, что греки ничего не могли заимствовать в других культурах. Но это не так. Просто Винкельман этот вопрос обходит.

В этом Гердер и видит слабую сторону его сочинения. «Винкельман смотрел на свою задачу с “идеальной” точки зрения и потому написал такую историю искусства, в которой “обрисовал в силуэтах общие черты различных наций и различных характеров”, – пишет Р.Гайм, – Вслед за тем возникает вопрос, правильно ли смотрел Винкельман на эти национальные различия и на различный у каждого народа характер искусств и умел ли он находить внутреннюю связь между этими различиями? В ответ на это Гердер высказывает свое второе основное положение, изложенное им в его старых бумагах – что греки не сами создали свои искусства, а были учениками египтян.

Наконец, Гердер повторяет и свое третье основное положение – что Винкельман оценивал египетское искусство не по его внутренним достоинствам, а с точки зрения греческого искусства, как этого и следовало ожидать от “научной системы”; египетское искусство, говорит Гердер, представится нам в совершенно новом свете, если мы вникнем в его историческое происхождение и если мысленно перенесемся в положение народа, “привыкшего смотреть на статуи только как на окаменелое спокойное царство мертвых”» (98).

Для того, чтобы восточные культуры понимались в соответствии с содержащимися в них языками, а не прочитывались в соответствии с эстетикой Античности, Гердер много сделал. Винкельмановскому образцу истинного искусства, которое тот видел в искусстве греков, Гердер противопоставил искусство восточных народов и, в особенности, искусство евреев, персов и арабов. Именно Гердер спровоцировал Гете на создание «Западно-восточного дивана» Гете (99), в котором уже Гете утверждал, что нельзя прочитывать культуру одного народа в соответствии с критериями культуры другого народа.

Что же касается возникшей в XVIII веке «идеи культуры», то философскую мысль она расколола на две тенденции. Первая тенденция связана с прогрессом общества, при котором революции неизбежны, т.е. с политическими факторами, с разрушением существующих государственных организмов. Эту тенденцию выражал Ж.Ж.Руссо. Реализация идеи свободы связывалась с политикой. Вторая тенденция предполагала иное видение прогресса. Выражением этой тенденции и является идея игры, а значит, культуры. Следовательно, акцент в ней ставился на личность.

Эту тенденцию Кант и выражает. Открытие эстетики, понимание которой связано с игрой и свободой, у Канта произошло совершенно неожиданно, уже на завершающем этапе его жизни, но оно объяснимо. Как будет свидетельствовать последующая история, эстетическое есть проявление не просто природы и даже не просто социума. А ведь именно к этим двум факторам, порождающим эстетическое сознание и сводилась проблематика эстетики, как она представлялась в 1960-е годы прошлого столетия.

Мы уже цитировали статью В.Тасалова, пытавшегося систематизировать дискуссии и публикации, посвященные обсуждающейся в период оттепели эстетической проблематике. В.Тасалов исходил из того, что третьего не дано. Но в данном случае третье все-таки дано. Однако ведь уже и В.Тасалов констатировал односторонность каждой из двух позиций. «Общественники» воевали с «природниками» прежде всего потому, что последние в защите «абсолютно объективной» сущности красоты природы снимали с индивида ответственность за «действительность для человека», перекладывали эту ответственность с индивидуального самосознания опять-таки на «независимое бытие». Но «общественники» сами впадали в другую крайность: «идеологизировали» и «социологизировали» действительность и человека до такой степени, что у него «отнималась всякая самостоя-

тельная объективная реальность и он опять превращался в голого, противопоставленного природе функционера чистой социальности» (100).

Однако увлеченные обсуждением вопросов эстетики активные участники эстетического «ренессанса» периода оттепели не пытались разрешать проблему с помощью культуры. Хотя интерес к культуре возникает тоже в период оттепели, но для представителей эстетического цеха он какое-то время еще не является актуальным. Но если культурологической проблематики эстетики не касались и не пытались с ее помощью разрешать эстетические проблемы, то это еще не означало того, что она не становилась уже в это время практическим вопросом. Постепенно развертывалась реабилитация разных культурных эпох. Коллективная идентичность не терпит вакуума. Место идеологии начинает занимать культура. Культура и снимает противоречие между «природниками» и «общественниками» в эстетике, т.е. разрешает эстетическую проблему.

Здесь необходимо снова вернуться к Канту. Что касается Канта, то эстетическое ему уже пришлось ставить в зависимость не только от природы, как вроде бы вытекало из влияния на него Руссо, но и от культуры. Правда, в разрешении этого вопроса он испытывал некоторые колебания, как об этом свидетельствует его трактат «Критика способности суждения». Соотнося в нем гения с природой, Кант все же ему в этом качестве не совсем доверяет и подстраховывает его творческие порождения вкусом, а вкус, как можно вычитать из его же трактата, оказывается агентом культуры. Следовательно, согласно Канту, выходит, что эстетическое есть слагаемое культуры, зависимо от нее. В данном случае игра, столь значимая для Канта, и оказывалась посредником между природой и культурой. Тем самым, исходя из этого вывода, можно сделать следующее заключение. Открытие эстетики в XVIII веке было следующим в истории значительным шагом в продвижении открытия культуры.

Но в XVIII веке это открытие культуры было значимым пока только для науки и философии, т.е. явилось исключительно научной проблемой. В последующие эпохи и в особенности в XX веке, в эпоху, когда массовое общество достигает зрелого этапа развития, это открытие становится практической проблемой. Не просто практической, а одной из острейших проблем, поскольку утопия как признак революционного сознания и реальность массового общества никак не могли достичь гармонии. В какой-то мере можно считать, что XX век

повторил ситуацию XVIII века. Расцветший в галантном веке гедонизм был в XIX веке блокирован утилитаризмом.

Цивилизация активизировалась, заглушая потребность в игре. Однако активизация эстетической стихии в эпоху оттепели вновь демонстрирует противоречие между волей к жизни и волей к контролю над ней. Возрождающаяся эстетика демонстрирует этот порыв воли к жизни как самоценной реальности. Но этот порыв снова блокируется активизирующейся административной системой. Казалось бы, прогресса в осознании, а, главное, реализации эстетического в понимании Канта так и не наступает. Тем не менее, это не совсем так.

Прогресс заключается уже в том, что в России впервые осознается, что разрешать многие проблемы, сталкивая эстетическое и идеологическое, эстетическое и политическое, индивидуальное и коллективное, художественное и идеологическое, отныне без культуры невозможно. Во всех этих острейших ситуациях посредником и арбитром является культура. Именно культура и решает вопрос о свободе. Именно этот обозначившийся в самой жизни практический вопрос возвращается в научную плоскость. Оставляя позади острый вопрос размежевания с социологией и вообще социологизмом и позитивизмом XIX века, эстетика в XX веке должна, в соответствии с проектом Ю.Борева, в новой ситуации осмыслить свои взаимоотношения с наукой о культуре.

Конечно, переосмысление предмета эстетики возможно и в будущем. Но в любом случае, онтологизация эстетики будет в истории этой науки одной из ее наиболее устойчивых традиций.

Литература

1. Бычков В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2004, № 12. С. 80–92. С. 80.
2. Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Прогресс-Традиция; Издательский дом «Территория будущего». 2008. 640 с.
3. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т., т. 1У. Герменевтика и теория литературы. М.: Дом интеллектуальной книги. 2001. С. 267, 531.
4. Дильтей В. Указ. соч. С. 268.
5. Дильтей В. Указ. соч. С. 268.
6. Дильтей В. Указ. соч. С. 269.

7. Бычков В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. В 2-х т. Т. 1. М.: Издательство «Культурная революция». 2008. С. 8. 816 с.

8. Сорокин П. Социальная и культурная динамика: исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений – СПб.: РХГИ, 2000. С. 11. 1056 с.

9. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. С. 668. 816 с.

10. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука. 1990. С. 82. – 224 с.

11. Лукач Г. Своеобразие эстетического. В 4-х т., М.: Прогресс. 1985.

12. Лукач Г. Своеобразие эстетического. В 4-х т., т. 1. М.: Прогресс. 1985. С. 10. 335 с.

13. Лебедев А. Теория и практика (Заметки о методологии некоторых работ по эстетике) // Вопросы литературы. 1960. № 11. С. 142–165.

14. Дмитриев А. Марксизм без пролетариата: Георг Лукач и ранняя франкфуртская школа. 1920–1930-е годы. СПб.: М.: Летний сад. 2004. С. 147–528.

15. Хренов Н. Эпоха пролонгированной турбулентности: последствия культурологического поворота для трансформации искусствоведческих парадигм // Художественные парадигмы в эпоху социальной турбулентности. Самара: СГИК; М.: ООО «Издательство «Согласие». 2019. 806.

16. Шпенглер О. Закат Европы. В 2-х т., т. 2. М., 1998. 359 с.

17. Конрад Н. Полибий и Сыма Цянь // Конрад Н. Запад и Восток. М.: Наука. 1972. С. 47–76. 496 с.

18. Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение. 1996. С. 20. 384 с.

19. Тэн И. Философия искусства. М.: Огиз – Изогиз. 1933.

20. Гюйо М. Искусство с социологической точки зрения. СПб.: 1901.

21. Фриче В. Задачи и проблемы социологии искусства // Вестник Коммунистической Академии. 1926., № 15. С. 3–17.

22. Шмит Ф. Предмет и границы социологического искусствоведения. Л. 1927.

23. Переверзев В. Проблемы марксистского литературоведения // Литература и марксизм. 1929. № 2.

24. Плеханов В. Эстетика и социология искусства. В 2-х т. М. 1978.

25. Очерки эстетики и теории искусства. Под ред. Н.А.Хренова и А.С. Мигунова. М.: Канон-Плюс. РООИ «Реабилитация». 2013. 447 с.

26. Давыдов Ю. «Дух мировой тогда осел в эстетике». Интервью // Давыдов Ю. Труд и искусство. М.: Астрель. 2008. С. 11. С. 3–22. 670 с.

27. Давыдов Ю. Труд и искусство. С. 21

28. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. СПб.: Университетская книга. 1997. С. 78. 447 с.

29. Хренов Н. Социологические исследования театра в контексте становления социологического и культурологического знания // Театр и публика: Опыт социологического исследования 1960–1970-х годов. М.: ГИИ, Канон - Плюс. РООИ «Реабилитация». 2013. 400 с.

30. От искусства оттепели к искусству распада империи. Ответ. Редактор Н. А. Хренов. М.: Канон-Плюс, 2013.

31. Евлампиев И. Гностическое христианство в истории европейской философии // Россия и гнозис. Труды Международной научной конференции «Раннехристианский гностический текст в русской культуре». В 2-х т., т. 1. СПб.: Издательство РХГА. 2015. С. 97–407; С. 97–407 с.

32. От искусства оттепели к искусству распада империи. С. 60.

33. Губин В. Онтология. Проблема бытия в современной европейской философии. М.: РГГУ. 1998. С. 68. 191 с.

34. Дидро Д. Эпикуреизм // Боричевский И. Древняя и современная философия науки в ее предельных понятиях. М.; Л., 1925.

35. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. С. 293.

36. Джеймисон Ф. Указ. соч. С. 179.

37. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Издательство «Весь мир». 2003. С. 228–416 с.

38. Кассирер Э. Указ. соч. С. 142.

39. Борев Ю. Метод и система эстетики // Вопросы литературы. 1961. № 2. С. 93–89. 109 с.

40. Борев Ю. Указ. соч. С. 95.

41. Борев Ю. Эстетика. Издание третье. М.: Политиздат. 1981. – 399 с.

42. Давыдов Ю. Искусство как социологический феномен // Давыдов Ю. Труд и искусство: Избранные сочинения. М.: Астрель. 2008. С. 385–646. 670 с.

43. Хренов Н. Эстетический Ренессанс эпохи оттепели // Экспериментальное искусство. Влияние теории на художественное творчество. Под редакцией О.Личчиарделло, С.Ломбардо, В.Петрова. М.: ГИИ, 2011. С. 39–68.

44. Хренов Н. Ретроспективная тенденция в эстетике XX века: Бахтин, Фрейденберг, Лукач // Границы современной эстетики и новые стратегии и интерпретации искусства. Овсяниковская Международная эстетическая конференция. Сборник научных докладов. М.: МГУ, 2010. С. 22–36.

45. Лукач Д. Молодой Гегель и проблемы капиталистического общества. М., 1987.

46. Пажитнов Л. Проблемы эстетики в «Экономическо-философских рукописях» К. Маркса // Вопросы эстетики. Выпуск 1. М.: Искусство. 1958. С. 120. 150 с.

47. Зелинский К. О красоте. Вопросы литературы. 1960. № 11. С. 120–141. С. 122.

48. Пажитнов Л. Проблемы эстетики в «Экономическо - философских рукописях» К. Маркса. С. 121.

49. Тасалов В. Десять лет проблемы «эстетического» (1956–1966) // Вопросы эстетики. Выпуск 9. М.: Искусство. С. 179–226.

50. Пажитнов Л. Указ. соч. С. 122.

51. Сартр Ж-П. Экзистенциализм – это гуманизм. М.: Издательство иностранной литературы. 1953. 42 с.

52. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. С. 82.

53. Лукач Г. Своеобразие эстетического. В 4 т. Т. 2. М.: Прогресс. 1986. С. 186.

54. Давыдов Ю. Труд и искусство. М.: Астрель. 2008. С. 93. 670 с.

55. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Издательство «Правда». 1989. С. 334. 607 с.

56. Бердяев Н. Указ. соч. С. 438.

57. Бычков В. Русская теургическая эстетика. М.: Научно-издательский центр «Ладомир». 2007. С. 85. – 741.

58. Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство. 1991. С. 95. 701 с.

59. Бычков В. Указ. соч. С. 83.

60. Лосев А. История античной эстетики. Поздний эллинизм. «Фолио» - М.: «Аст». 2000. С. 683. 958 с.
61. Пажитнов Л. Указ. соч. С. 140.
62. Арватов Б. Искусство и классы. М.;Пг., 1923. С. 12.
63. Тарабукин Н. От мольберта к машине. М.: Издательство «Работник Просвещения». 1923. С. 9. 44 с.
64. Тарабукин Н. Указ. соч. С. 41.
65. Давыдов Ю. Блок и Маяковский: некоторые социально-эстетические аспекты проблемы «Искусство и революция» // Вопросы эстетики. Выпуск 9. М.: Искусство. 1971. С. 5–62. С. 31. 303 с.
66. Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 98. 428 с.
67. Тарабукин Н. Указ. соч. С. 29.
68. Давыдов Ю. Труд и свобода. М.: Государственное издательство «Высшая школа», 1962.
69. Тарабукин Н. Указ. соч. С. 21.
70. Сидорина Е. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. М.: Прогресс – Традиция, 2012. 656 с.
71. Тарабукин Н. Указ. соч. С. 23.
72. Тарабукин Н. Указ. соч. С. 37.
73. Моррис У. Искусство и жизнь. М.: Искусство. 1973. С. 290. 512 с.
74. Мотрошилова Н.С. Франк и Н.Бердяев о «новом варварстве» // Культура и форма. М.: Издательский дом Государственного университета - Высшей школы экономики. 2010. С. 173–206. 349 с.
75. Лукач Г. Своеобразие эстетическогго. Т. 1. С. 226.
76. Бычков В. Русская теургическая эстетика. С. 92.
77. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 - х т. Т. 1. М.: Искусство. 1992. С. 308. 656 с.
78. Лосев А. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М.: «Фолио». М.: «Аст». 2000. С. 775. 958.
79. Лосев А. История античной эстетики. Поздний эллинизм. С. 229.
80. Лосев А. История античной эстетики. Поздний эллинизм. С. 197.
81. Кассирер Э. Указ. соч. С. 371.
82. Кассирер Э. Указ. соч. С. 47.
83. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Т. 1. С. 309.

84. Бычков В. Русская теургическая эстетика. С. 344.
85. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Т. 1. С. 309.
86. Бычков В. Русская теургическая эстетика. С. 346.
87. Поппер К. Открытое общество и его враги. В 2-х т. Т. 1. М.: Феникс. Международный фонд «Культурная инициатива», 1992. С. 207. 448 с.
88. Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 2. С. 454.
89. Лосев А. история античной эстетики. Ранний эллинизм. Харьков: Фолио. М.: 000 «Издательство АСТ», 2000. С. 229. 960 с.
90. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Т. 1. С. 310.
91. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Т. 1. С. 310.
92. Лосев А. История античной эстетики. Поздний эллинизм. С. 879.
93. Лосев А. История античной эстетики. Поздний эллинизм. С. 879.
94. Дмитриев А. Марксизм без пролетариата… С. 108.
95. Дмитриев А. Указ. соч. С. 420.
96. Межуев В. Идея культуры. Очерки по философии культуры. М.: Прогресс –Традиция, 2006. 408 с.
97. Гайм Р. Гердер, его жизнь и сочинения. В 2-х т. Т. 2. СПб.: Наука, 2011. С. 708. 963 с.
98. Гайм Р. Указ. соч. С. 98.
99. Гайм Р. Указ. соч. С. 506.
100. Тасалов В. Десять лет проблемы «эстетического» (1956–1966) // Вопросы эстетики. Выпуск 9. М.: Искусство, 1971. С. 216. С. 179–226. 303 с.

Нодар Чанба (Абхазия/Франция)

Народная музыка абхазов и «Нартский эпос»

«Нартский эпос», по мнению исследователей, начал складываться в VIII–VII веках до нашей эры. Это период железного века на территории Абхазии, расцвет Колхидского царства, а также время контактов с Древней Элладой, Анатолией, Урарту, Персией…

Пройдя большой исторический путь, обогащенный творческим гением народов Кавказа – абхазов, адыгов, осетин, карачаевцев, балкар, вайнахов – «Нартский эпос» встал в ряд героических эпосов мирового значения, таких как шумерский «Гильгамеш», индийский «Рама́яна», греческие «Илиада» и «Одиссея» и др.

Записи «Нартского эпоса» в Абхазии начались в 1940-е годы XX века. С тех пор он издавался несколько раз – в 1962, 1988 и 2008 году.

«Нартский эпос» имеет смешанную стихотворно-прозаическую форму. Есть сказания исключительно прозаические или стихотворные, но есть тексты, где проза переходит в стих или наоборот. В издании эпоса 1988 года, которое взято за основу данной статьи, всего 42 сказания: из них 28 – в прозе, 6 – в стихах, 8 – комбинация прозы и стихов. Некоторые части исполняются под аккомпанемент двухструнного смычкового народного инструмента – апхьарца.

Однако, основываясь на всех изданиях эпических сказаний, однозначно говорить о том, что прозаическое повествование всегда преобладало над песенно-стихотворным, мы не можем. Следует учитывать существование ряда факторов, связанных с фольклорным материалом:

1. Не все образцы народного творчества дошли до XX века;
2. Не все повествования опубликованы;
3. Огромное количество неизданного архивного материала было сожжено во время грузино-абхазской войны 1992–1993 гг. и соответственно ушло от нас безвозвратно.

Но и то, что сохранилось свидетельствует о бесценном богатстве, которым обладает народ – творец героического эпоса.

Абхазы, как и родственные им народы, и сегодня получают духовную «подпитку» из героического эпоса на примере жизни доблестных нартов, почитавших высокие моральные ценности: любовь к родине, долг перед людьми, мужество и честь, борьбу за свободу и справедливость.

А братья-богатыри, могучие нарты,
Всегда и во всем стояли за правду
Зло и коварство они наказывали,
Добро и милость они поощряли,
Следили за обоими склонами Кавказа,
От разных врагов Кавказ охраняли.
Люди все при нартах были счастливыми.
(7; Сто братьев нартов).

«Нартский эпос» – это кладезь этнокультурных ценностей абхазов, в которых фундаментальное положение занимает героика, проникающая во все сферы жизни народа.

Героика, являющаяся смыслом и необходимой основой жизни эпического племени нартов, стала базисом, на котором абхазский народ строил свою жизнь на протяжении тысячелетий. Героикой дышит абхазский фольклор, неотъемлемой частью которого являются музыка и танец. Дух героизма проявляется и в самом языке: по-абхазски «мужчина» и «герой» звучат одинаково – ахаца. Каждый, называющий себя ахаца, должен быть героем, готовым встать на защиту семьи, народа, Родины.

Музыкальные страницы «Нартского эпоса»

В «Нартском эпосе» часто встречаются «музыкальные» эпизоды, по которым мы узнаём о месте музыки в жизни нартов. Вот, например:

Взяли нарты плодов от каждого дерева и с победной песней повернулись восвояси.(7; Почему нарты пошли походом на великанов).

Братья постояли немного, прислушались к далекому шуму, повернули к себе и запели походную песню. (7; Сасрыква убивает дракона).

Мы сердцá и свирель на песню настроим,
Что герой Сасрыква остаётся героем
(7; Сгоревший в огне)

Была у нартов в доме скамья,
Усаживалась на неё вся семья.
Братья по старшинству на скамью садились
Пили, ели и веселились.
(7; Сто братьев нартов)

Главное занятие нартов, конечно же, не пение и развлечения, а добывание жизненных благ для себя и окружающих, но, в то же время, песня и танец были неотъемлемой частью их жизни. *«Нарты предаются им с такой страстью и увлечением, что забывают даже о смертельной военной опасности... время, не заполненное войной и охотой, отдавалось спортивным играм, пирам, песням и пляскам», –* пишет осетинский ученый В.Абаев (1, с 68). Действительно, в абхазском варианте эпоса, изданном в 1988 году, в 17-ти из 42-х сказаний сообщается о песнях и танцах.

Первое упоминание о песне мы замечаем уже во втором номере эпоса, который так и называется – *«Песня о матери нартов».* Здесь мы узнаём о необычайной трудоспособности великой матери нартов Сатаней-Гуаше, которая сама прядёт, ткёт и *«шьёт одежды для ста своих сыновей».* А сыновья после очередного похода кладут добычу к ногам своей матери и затем –

«Начали сыновья петь и плясать
С матерью нартов Сатаней-Гуаша,
Плясками небо они сотрясли
Перед матерью нартов Сатаней-Гуаща…»
(7; Песня о матери нартов).

К сожалению, о музыкальном сопровождении довольно развёрнутого портрета *«сверкающей без солнца и без луны»* матери нартов мы ничего не можем сказать, так как оно не зафиксировано. Но интересна форма поэтического текста, представляющего собой чередование рассказа и многовариантного рефрена *«Матерь нартов Сатаней-Гуаща»,* которую мы видим в приведённом выше четверостишии. Подобная форма песнетворчества легла в основу

сольно-ансамблевых песен «Шардаамта» (Многая лета), «Уаридада», хороводного танца «Аурааша», в которых солист ведет основное повествование, а хор отвечает ему повторяющимся рефреном, иногда с небольшими интонационными изменениями.

Колыбельные песни

Нарты часто ходили в походы для «*добывания славы*» – защищали людей от великанов, уничтожали чудовищ… Во время очередного странствия у них родился последний, сотый по счёту брат – Сасрыква. Могучая матерь нартов пела колыбельную песнь сыну, родившемуся чудодейственным образом:

Сыночек мой, как солнце, светится,
Лицо у него яснее месяца...
Качается колыбель, качается,
Колыбельная песенка не кончается.
Туда качнется колыбель – дыгу-дыгу,
Сюда качнется колыбель – дыгу-дыгу.
Ты расти, мой ребёночек не по часам,
Ты расти, мой ребёночек по часам.
Щищи наани, уа наани,
Хуху наани, уа наани!.
(7; О том, как появился на свет герой Сасрыква)

В этой колыбельной отметим два момента:

1. *«Щищи наани, уа наани, Хуху наани, уа наани»* это непереводимые слова типа «Ай люли-люли», которыми абхазские женщины убаюкивают своих детей и сегодня.
2. А *«дыгу-дыгу»,* это звукоподражательное слово, имитирующее монотонный звук, который издаёт при покачивании детская деревянная кроватка, люлька.

В эпосе есть еще одна колыбельная, а вернее комбинация мельничной песни и колыбельной. Кроме необычного сочетания двух песенных жанров любопытно, что здесь колыбельная поётся ещё не родившемуся младенцу. Когда жена главного героя Сасрыквы зачала, она, вертя *«жернова ручной мельницы»*, пела колыбельную песнь ребёнку, который был ещё в утробе.

Мели, мельница, мели…
Ты, младенец мой, дремли.
Дам тебе я кашки блюдце,
Мели, мельница, мели…
(7; Удивительнее удивительного)

Сольно-ансамблевое пение

Походы Нартов иногда продолжались годы, и в долгих походах песня была их спутником.

«Вот они едут, едут. И поют. Запевает Кьатаван. "Уа, рарира, райда, раша!". Песню эту подхватывает нарт Кун. Затем вступают голоса остальных нартов. Люди слышат те песни с удовольствием говорят:"Это нарты славу добывать едут". Вот они едут, едут... Песня сокращает путь. Песня прогоняет усталость. И рассказы помогают – слушаешь их и дорога кажется не такой уж длинной» (7; Нарты у чёрнолицых людей).

Здесь мы видим точное описание традиционного сольно-ансамблевого пения, когда один запевает, а остальные начинают ему подпевать. Такое пение и сегодня является основной формой музицирования у абхазов. Кроме того, применение песни в качестве энергетической подпитки, помогающей *«прогнать усталость»*, широко распространено у сельчан и в наши дни.

Хоровая песня служила сигналом возвращения нартов с походов. Приближаясь к дому, они затягивали *«боевую походную песню, давая знать матери, что сыновья её целы и невредимы* (7; Огнеподобный конь Бзоу).

В таком качестве песня до недавнего времени использовались абхазскими охотниками, которые песней не только благодарили Бога, но и оповещали друг-друга о том, что им сопутствовала удача и что им нужна помощь донести добычу до стоянки. Аналогичным образом, возвращаясь домой охотники пели песни, чтобы оповестить родных и односельчан, которые встречали и приветствовали их, помогали каждому донести добычу до своего дома.

Песни Аиргь и Ажвеипщаа

Благодаря эпосу мы узнаём, что песня сопровождала жизнь не только нартов, но и тех кому они возносили хвалу – покровителя охоты Ажвеипщ (Святослов) и его шестерых братьев.

Встает вопрос, а кому же адресовали хвалебные песни сами божественные братья, род которых назвали Ажвеипщаа по имени главного героя. Мы видим, что вернувшись из похода, они въехали во двор *«с большой добычей и с песней в честь богатырского племени Аиргь»*. Согласно эпосу Аиргь – это другой род, составлявший вместе с Ажвеипщаа бинарный коллектив покровителей лесов и охоты (7; Уахсит-сын сита). В каждом из обоих родов по семь братьев и одной сестре. Таким образом, в рассматриваемом отрывке эпоса Ажвеипщаа славили песней своих равнобожественных Аиргь. А сами Аиргь тоже пели, но эпос не говорит нам о том, кого же они славили? Лишь без уточнения сообщает, что *«братья Аиргь въезжали во двор с победной песней и богатой добычей»* (7; Несравненная невестка нартов).

Здесь необходимо сделать ремарку, что, говоря о божественности Ажвеипщаа и Аиргь, их покровительстве лесам и дичи, мы должны констатировать: «Нартский эпос» свидетельствует о том, что они подобно людям, в частности как и нарты совершают походы, женятся, сражаются, лечат и, как мы выяснили, поют.

В музыкальном фольклоре абхазов широко представлены так называемые «Охотничьи песни», куда входит множество песен об Ажвеипщаа и Аиргь. Охотники пели их перед охотой, после каждого убитого зверя и после охоты, в честь покровителей лесов и дичи.

Небольшое отступление от темы

Нарты бывали и в неизвестных далёких странах, где жили люди, у которых *«кожа чёрная-чёрная, а зубы… белые-белые... Увидели чернолицые нартов и поняли, что невинным вреда они не причиняют. Успокоились. Попросили мира, и помирились с ними нарты. Прожили братья у чернолицых ровно месяц. А когда собрались в обратный путь, то сказали так: – Пошлите вместе с нами своих людей, пусть они увидят и нашу землю».* Эта информация свидетельствует о том, что так называемые «абхазские негры» — потомки *«ста чернолицых из далекой земли»*, жили в Абхазии задолго до того, как *«в 1840 году князь Абашидзе привез из Эфиопии около 20 негров, чтобы они помогали работать на чайных плантациях»* (2).

Рождение песни и ачарпана

Для тех, кто интересуется музыкальным фольклором, одной из наиболее интересных страниц «Нартского эпоса» является глава,

изложенная в стихотворной форме, которая так и называется – *«О том, как у нартов появились свирель и песня»* (7).

Здесь мы находим ответы на многиев опросы:

1. Когда и как появилась песня?
2. Кто автор первой песни?
3. Как появились слова-рефрены, ставшие неотъемлемой частью народных песен?
4. Как появился духовой инструмент ачарпан (тростниковая флейта)?
5. Как появилась традиция сольной одновременной игры на ачарпане и пения?

Вот как об этом повествует эпос. Нартский пастух Кьатуан *«больше всего любил песню».* Интересно, что первый раз он запел, когда укушенный змеёй вынужден был плыть на бревне по реке и призывать на помощь своих братьев, говоря:

«Уа, рарира, уа, райда, уа, раще...
Братья нарты из дома повысыпали все.
Не иначе это наш брат по реке плывет,
Не то поёт, не то на помощь зовёт...
Но слова, которые он повторял, сохранились,
В абхазскую песню они превратились…
Ни одна песня без этих слов не поётся…».

И действительно *«Уа, рарира… райда… раща»* – это слова-рефрены, с которыми поётся значительная часть «бессловесных» или «малословесных» народных песен; часто и современные композиторы используют этот феномен в своих сочинениях. По-поводу слов-рефренов существует несколько предположений. Например, собиратели народных песен К.Ковач (5, с. 38) и В.Ахобадзе (3, с. 6) считали, что раньше слова́ в песнях были, но со временем они были забыты.

Но мы сторонники этнографа Ш.Д.Иналипа (4, с. 67), который, основываясь на эпосе, совершенно определённо говорит, что Рарира – мать Аиргов, а Рад (Райда) и Ращ её сыновья (7; Побежденные женщинами). Это логично, так как первое имя, которое назвал пастух, взывая о помощи, было имя знахарки Рариры из рода Аиргь, которая впоследствии по просьбе братьев Кьатуана и лечила его. А братья Рад и Ращ — её сыновья, с которыми нарты ходили в походы. Кстати,

Аиргь и нарты стали родственниками, после того, как нарт Сасрыква женился на единственной сестре Аиргов (7; Несравненная невестка нартов).

А теперь, о том, как родилась абхазская флейта – ачарпан.

Однажды, когда нартский пастух Кьатуан пас коров, *«в полдень солнце его пригрело»* и он уснул. Вдруг *«он услышал как будто голос:*

«Разве ты не хочешь прославленным стать,
Души отраду народу дать?
Пока глаза твои крепко спят,
Овцы славу твою съедят…».

Пастух проснулся.

«Глядит, последний стебель остался…
Вдруг слышит: кто-то тихонько плачет...
тихо песенку напевает…
Сообразил пастух, что дальше делать
Со стеблем звонким и пустотелым.
Проделал он дырочки там, где надо
Зажимать их для музыкального лада.
С тех пор незапамятных и поныне
Играют абхазы на ачарпане…»
(7; О том, как у нартов появились свирель и песня).

Так, «Нартский эпос» отвечает на многие наши музыкальные вопросы, в том числе сообщает нам об истории рождения песни и духового музыкального инструмента ачарпан – неизменного друга абхазских пастухов в прошлом и любимый инструмент многих народных исполнителей сегодня.

Ачарпан приобрёл такую популярность благодаря своему бархатному тембру, от которого, как замечали пастухи, стадо вело себя на горных пастбищах крайне спокойно и давало больше молока. Мягкий, полётный голос ачарпана в сочетании с его специфическим окрасом дуновения ветра переносит слушателя в атмосферу благодати Кавказских гор, где царствуют прозрачный воздух и красота.

Врачевальные песни

Применение музыки и танца в лечебных целях известно многим народам. Широко применялись они и абхазами. И сегодня не редкость лечение, например, психических расстройств игрой на народных инструментах, пением, танцами.

Значительный пласт в музыкальном фольклоре занимают «Песни ранения». Их распространение объясняется утилитарными функциями – ведь во время ранений в военных походах или горной охоте самым удобным подручным, а иногда единственным лекарством становилась музыка. Тогда соратники, друзья садились вокруг раненного и лечили его пением. Часто больной, забыв о своей боли, присоединялся к музыкальным лекарям.

Традиция подобного врачевания, судя по всему, возникла давно. Есть упоминание о ней и в «Нартском эпосе».

Страдал Кьатуан. От недуга совсем ослабел он.
Слова повторял он, которые пел он,
Когда его вниз уносила вода:
«Уа, рарира, раида, раща!».
Вполголоса братья ему подпевали тогда, они полагали,
Что песня от боли спасает, от вреда, от горькой печали,
И вторили брату, желая развеять болезнь:
«Уа, рарира, раида, раща!».
С тех пор среди нартов рождённая песнь в народе жива.
Поэтому нет у абхаза ни песни, ни сказа,
В которых не слышатся эти слова:
«Уа, рарира, раида, раща!» (6, с. 63).

Поминальная песня «Азар»

Историю рождения песни «Азар», столь популярной и в наши дни, мы также находим в эпосе. В совместные походы для *«добывания славы»* нарты и Аиргь брали с собой сестёр – Гунду и Ханию. *«Но в бою женщины участвовали лишь в крайних случаях»,* чаще *«находились у походных очагов».* Воспользовавшись моментом, некто Хуша Бырзыкь решил похитить Ханию, которая отказывалась выйти за него замуж. Он решил, что, имея друзей и такого коня, как Зар, *«всё понимающего, как человек»,* ему под силу всё.

Но женщины дали достоиный отпор. *«Победив своих врагов, свободно вздохнули и сложили на радостях песню о стреноженном Заре. А на свирели играл нарт Кьатуан, посланный сюда нартами и аиргь. Эту песню поют в Апсны и по сей день. Называется она "Азар". Поют её только на скачках»* (7; Побежденные женщинами).

Песню «Азар» принято считать атрибутом поминального обряда, а именно скачек, устраивавшихся во время поминок по умершему мужчине, где душевное расслабление не допускалось. Поэтому песня о коне «Азар» носит скорее героический, нежели траурный характер.

Песня состоит из двух контрастных разделов: импровизационный экспрессивный запев солиста и эпически величавый трёхголосный хоровой припев.

Как и многие песни, «Азар» поётся со словами-рефренами. Пение с непереводимыми словами-рефренами, иногда с минимальным вербальным текстом естественным образом придаёт главенствующую роль в песне её мелодии.

Итак, согласно нартскому эпосу, создателями песни «Азар» являются героические женщины Гунда и Ханиа, которым аккомпанировал пастух Кьатуан.

«Несравненная невестка нартов» (7)

С красавицей Ханиёй связан еще один интересный «музыкальный» эпизод «Нартского эпоса». Попытаться похитить сестру Аиргов, чьё жилище располагалось на неприступной горе, решил и главный эпический герой – Сасрыква.

Встретившийся в пути старик предупредил: *«У девушки, к которой ты стремишься, семеро братьев, и все они злые и могучие. Они берегут её пуще глаз своих. Погляди, сколько отважных пало в ужасных поединках!».*

Старик рассказал о том, что его сын прошёл все необходимые испытания, но всё равно Ханиа его отвергла. И теперь он поклялся, что должен увидеть своими глазами того, кто же ей понравится. Рассказал старик и о том, что его сын сидит и играет на апхьарце. Если его песни грустные, значит девица спит.

Получив наставления от старика, Сасрыква продолжил путь. Добравшись до жилища Хании, он увидел, что:

«На костяном балконе седьмого яруса сидел юноша и играл на апхьарце. Он едва касался струн своими смычками и тихо напевал печальную песню:

Она не стареет, не молодеет…
Но кто же сердцем её владеет?.

Послушал Сасрыква песню и пошёл дальше. Отворил дверь в спальню – и застыл, ослеплённый красотою спящей девушки».

Проснувшаяся красавица согласилась следовать за славным Сасрыквой, но проблема – сын старика, который *«отбросил* в *сторону смычок и апхьарцу и завопил не своим голосом:* "*Сестру похитили вашу, братья Аиргь. Сестру похитили!". К счастью, «огнеподобный» конь Бзоу умчал молодых... Семь дней и семь ночей продолжался пир. Семь дней и семь ночей пелись песни и танцевались танцы»* на свадьбе Сасрыквы и Хании.

Здесь мы будто читаем описание современной многолюдной абхазской свадьбы, во время которой исполняются, помимо собственно свадебных песен и танцев, охотничьи, трудовые, бытовые, даже песни ранения, пронизанные героическим духом.

Заключение

Последнее упоминание о песне мы находим в заключительной главе эпоса – «Гибель Сасрыквы» (7). На глазах у нашего героя любимая сестра Гунда вместе со своим женихом и его конём превращается в камень. В великом отчаянии Сасрыква *«едет, где и братья его и стада».* Он въезжает в село, а там *«ни петушьего крика, ни песен, ни смеха не слышно…».* На такой грустной ноте завершается «музыка» в эпосе.

Далее, стремительно разворачивается кода, завершающаяся, как и положено эпосу, трагической гибелью главного героя: *«Сасрыква вздохнул и навеки уснул».*

Пролистав «музыкальные» страницы «Нартского эпоса», мы убеждаемся, что музыка с древних времён была неотъемлемой частью жизнедеятельности человека. Здесь мы узнали о рождении музыки, её применении в жизни людей. Таким образом, ценность «Нартского эпоса» не только в том, что он является неиссякаемым источником фундаментальных положений мировоззрения абхазов, но и важным источником музыкальной культуры народа.

Литература

1. Абаев В.И. Осетинскии язык и фольклор. М.–Л., I. 1949. 601 с.

2. Абхазы с «чёрного континента»: эфиопская родословная одной семьи. http://sputnik-abkhazia.ru/Abkhazia/20170216/1020373329/abxazy-s-chernogo-kontinenta-efiopskaya-rodoslovnaya-odnoj-semi.html

3. Ахобадзе В.В., Кортуа И.Е. Абхазские песни. М., 1957. 348 с.

4. Инал-ипа Ш.Д. Памятники абхазского фольклора. Сухуми, 1977. 199 с.

5. Ковач К.В. 101 абхазская песня. Сухум, 1929. 68 с.

6. Приключения нарта Сасрыквы и его девяносто девяти братьев: Абхазский народный эпос. М., 1962. 288 с.

7. Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти брать-ев. Сухуми, «Алашара». 1988 г. 260 с. http://apsnyteka.org/file/Priklichenia_narta_Sasrykvy_.pdf

ДОПОЛНЕНИЕ

Один из предыдущих, XI том альманаха, был посвящён 75-летию Победы. В завершение этой темы предлагается несколько новых публикаций.

Ирина Дабаева (Ростов-на-Дону)
Татьяна Манько (Краснодар)

Этих дней не смолкнет слава: песни о войне в современной культуре

Песни о войне прочно вошли в отечественную культуру и стали ее неотъемлемой частью. Они широко известны, любимы, звучат на концертных площадках и в бытовой обстановке, в театрах и на улицах, в исполнении любителей и профессионалов, солистов, вокальных ансамблей и хоров. На протяжении десятилетий военные песни демонстрируют удивительную мобильность, внедряясь в различные жанры и обогащая их особой, свойственной им высокой эмоциональной нотой. Они синтезируются с поэзией, кинохроникой, пластикой, органично встраиваясь в целостную композицию и становясь частью крупных жанров – кинофильмов, спектаклей, хоровых сочинений.

Песни о войне с легкостью адаптируются к современным формам представления музыкального искусства, в том числе, реализуются исполнителями в видеоклипах, флешмобах, в различных онлайн-форматах. Сегодня с уверенностью можно констатировать тот факт, что динамика исторического развития жанра соответствует процессам, происходящим в музыкальной культуре. Вопросы эволюции, жанровых модификаций песен о войне, связанных с взаимодействием с другими жанрами и современными формами музыкальной жизни, до сих пор не освещались в музыковедении. Вместе с тем, проблема долгой жизни жанра и мобильности его форм может стать актуальной темой для обсуждения в научном сообществе. Данная статья призвана

привлечь внимание к поставленным вопросам, определить некоторые особенности межжанровых взаимодействий и обозначить направления жанровых модификаций песен о войне в современной отечественной культуре.

Прежде чем приступить к рассмотрению наиболее распространенных жанровых форм, в которых находят претворение песни о войне, поставим несколько вопросов. В чем заключается актуальность военных песен сегодня, секрет их долгой жизни, непреходящей ценности? Что волнует слушателя, трогает его душу спустя десятилетия после создания песен о войне; почему мы вновь и вновь вспоминаем о событиях давно ушедших дней, в наших мыслях возвращаемся к той страшной и героической поре?

Каждый слушатель даст свои ответы на эти вопросы, но неоспоримо то, что впитавшие дух героизма миллионов советских людей, эти песни аккумулировали в себе тот эмоциональный потенциал, который так необходим нации для осознания своего величия, объединения в любые времена, какими бы тяжелыми они не казались. В стремлении понять и донести самое главное и сокровенное, что помогло народу не сломиться и выстоять, исполнители, пристально вглядываясь в события прошлых лет и погружаясь в ту атмосферу, находят в песнях о войне нечто свое, новое, а вместе с тем, продолжающее волновать и вызывать чувство бесконечной благодарности нашим героическим предкам.

У каждой песни своя судьба, путь к сердцу слушателей не всегда был простым, многие из них имели удивительные истории. Некоторые появились еще до войны, а в военное время дорабатывались, приобретая новый облик. Среди них – любимая «Катюша», впервые прозвучавшая 27 ноября 1938 г. в исполнении Валентины Батищевой в Колонном зале Дома Союзов. В годы войны в солдатской среде было создано много новый версий, в которых Катюша выступала и как боец с автоматом, и медсестра, и боевая подруга, и партизанка. Интересно и то, что «Катюшу» с удовольствием распевали не только в нашей стране, но и в стане врагов – немцев, финнов, а у итальянских партизан она приобрела статус гимна.

Песня «Смуглянка», написанная также в предвоенное время, была посвящена героической деятельности Григория Котовского в годы гражданской войны. В 1940 году по просьбе Политуправления Киевского Особого военного округа, связанной с пополнением репертуара своего ансамбля песни и пляски, ее создатели (композитор

А.Новиков и поэт Я.Шведов) написали сюиту в честь Г.И.Котовского, в которой одной из семи песен стала «Смуглянка». На второй год войны они доработали ее и отправили А.В.Александрову, но в то время она не обрела популярность. Широкое признание песня получила после праздничного концерта, состоявшегося 7 ноября 1944 года в концертном зале им.Чайковского. Второму рождению и новой яркой жизни «Смуглянке» способствовал фильм «В бой идут одни “старики”», снятый Л.Быковым в 1973 году. После этого песня приобрела всенародную любовь в исполнении И.Кобзона, С.Ротару, Н.Чепрага и других певцов.

Знаменитая «Землянка» родилась из реальных событий: в ее основу были положены 16 строк из письма жене, написанного в один из сложнейших фронтовых дней в конце ноября 1941 года поэтом Алексеем Сурковым, сражавшимся с врагами в Подмосковье. В феврале 1942 года приехавший на фронт композитор Константин Листов встретился с ним – через неделю песня прозвучала в исполнении музыканта в сопровождении гитары.

Одна из самых любимых военных песен «Темная ночь», написанная для фильма «Два бойца», родилась в 1943 году буквально за одну ночь в содружестве режиссера Л.Лукова, композитора Н.Богословского, поэта В.Агатова и исполнителя М.Бернеса. Получив огромную популярность, она в дальнейшем исполнялась Л.Утесовым, И.Козловским, Л.Гурченко, М.Магомаевым, И.Кобзоном, В.Гребенщиковым, Д.Хворостовским, А.Макаревичем, Димой Биланом, Земфирой, В.Дайнеко и многими другими.

Сегодня песни о войне занимают особое место в национальной культуре: они заполняют нашу повседневную жизнь, звучат в особо торжественных случаях, связанных с памятными датами. Прежде всего песни военных лет становятся главными участниками ежегодных торжеств, посвященных Великой Победе: к ним задолго готовятся, планируемые события широко анонсируются, а затем освещаются в средствах массовой информации. Установленный годами порядок не должен был нарушиться и в нынешнем, 2020 году, тем более, что страна готовилась к грандиозному празднованию юбилея – 75-летия Великой Победы. Однако все планы прервала эпидемиологическая ситуация, из-за которой стала невозможной организация массовых мероприятий. Тем не менее, праздник состоялся благодаря перенесению торжественных событий в иной, по сравнению с традиционным, формат и, прежде всего, благодаря широкому использованию интер-

нет-ресурсов. В сложившихся условиях главным действующим лицом праздника, его символом стала песня о войне, широко представленная в онлайн-трансляциях, клипах, флешмобах в исполнении как знаменитых певцов и артистов, так и любителей музыки. Назовем лишь некоторые формы, в которые был инкрустирован рассматриваемый жанр.

Видеоклип – одна из наиболее популярных форм современной жизни музыкального сочинения и, прежде всего, песни. Художественно составленная последовательность кадров, как правило, визуально сопровождает аудиокомпозицию, акцентируя важные моменты содержания произведения и усиливая эмоциональное воздействие на слушателя. Вместе с тем формат видеоклипа способен в наиболее выгодном ракурсе представить исполнителя. Для современной массовой культуры клип становится привлекательным благодаря относительной простоте его выполнения, не требующего сложной режиссуры, больших финансовых затрат; он востребован также в связи с доступностью широко распространенных программ видеомонтажа, возможностью использования для интернет-трансляций таких сервисов, как YouTube, RuTube, Google Video и др. Любой желающий может принять участие в подобной форме проявления творческого начала.

В период празднования 75-летия Великой Победы музыкальные клипы стали одной из самых распространенных форм, привлекающих слушателей и создающих атмосферу праздника. Многие академические и эстрадные певцы приняли участие в своеобразном «параде» видеоклипов, выложенных в сети Интернет. Среди них – Дмитрий Иванчей, солист оперного «Аалто-театра» г. Эссен (Германия). В качестве поздравления он предложил своим многочисленным слушателям видеоклип, в котором представил песню «Эх, дороги». Иллюстрируя запись картинами бесконечных просторов нашей страны с опустевшими, заброшенными деревнями, видами церквей, петляющими в полях тропинками и размытыми дорогами, документальным кадром военных лет встречи матери и сына, он дополнил глубокую эмоциональную ноту, свойственную данной песне, звучанием «Вокализа» Рахманинова, исполненным им же на скрипке. В результате такого синтеза, взаимодействия разных жанров возник обогащенный ассоциативными связями объемный образ, способный глубоко волновать слушателя.

Другая популярная форма современной жизни музыкального произведения представлена ***флешмобом*** – спланированной массовой

акцией, предполагающей внезапное появление группы людей в определенном месте, выполнении ими заранее оговоренного действия и такого же внезапного окончания представления. Как любое явление, флешмоб способен изменяться в соответствии с реалиями времени, принимать новые формы. Так, в день празднования 75-летия Победы был организован всероссийский флешмоб – исполнение песни «День Победы» всеми россиянами сообща в 12 часов по московскому времени. Новый поворот в решении этого представления был вызван сложившейся ситуацией в мире – самоизоляцией, не позволяющей выходить из дома и объединяться в группы. Свидетельства свершения этой всероссийской акции были выложены в сети Интернет: многие участники демонстрировали проведение флешмоба в своем доме, дворе, районе, городе. Так, в Москве солисты Большого театра Агунда Кулаева и Алексей Татаринцев организовали исполнение этой песни, выйдя во двор огромного многоэтажного дома; их соседи с радостью подпевали, находясь на балконах своих квартир.

Еще одна форма, ставшая популярной в дни празднования дня Победы в 2020 году – ***онлайн-концерты***. Наряду с выступлением в традиционных залах, например, в Государственном Кремлевском дворце (этот концерт был показан в телевизионной версии), востребованными оказались самые разные площадки, вплоть до обычных квартир. Интересную акцию, например, провели педагоги, преподающие вокал в «Доме Музыканта» (г. Санкт-Петербург), каждый из которых, находясь дома, представил свои любимые песни, в том числе военных лет или о войне. В исполнении солиста государственной академической капеллы Санкт-Петербурга, преподавателя «Дома Музыканта» Вадима Тараканова светло и трогательно прозвучала песня «Любимый город», созданная еще в довоенное время и полюбившаяся во время войны.

Поздравление ветеранов войны, которое планировалось провести в торжественной обстановке, также состоялось, но в иной, совершенно неожиданной форме. И здесь опять главным участником мероприятия стала песня: ***концертные бригады*** выезжали в различные районы и в местах проживания героев военных лет исполняли подготовленные программы, основной частью которых были любимые песни. Ветераны с балконов своих квартир слушали выступающих.

Все вышеперечисленные формы представления песен о войне были вызваны сложившейся в стране ситуацией. Они показали жизнеспособность этого жанра, его мобильность, способность встраи-

ваться в любые необходимые форматы, при этом сохраняя свойственное ему высокое жанровое содержание. Указанные формы, возникнув в экстремальной ситуации, привлекли внимание слушателей и, вполне возможно, продолжат свое существование наряду с устоявшимися, традиционными.

За годы войны композиторами было создано огромное количество песен. Их значение в то трудное время невозможно переоценить: они придавали уверенность бойцам и труженикам тыла, воспевали подвиги, красоту родного края и человеческих отношений, укрепляли дух, помогли выстоять и победить. В годы войны песня была самым востребованным жанром советской музыки.

Помимо любимых, хорошо известных произведений репертуар исполнителей пополняется новыми, которые остаются в нашей жизни надолго. Выдающимся событием стало рождение песни «День Победы» – эмблемы героического подвига народа, символа несгибаемого русского духа.

Песни о войне исполняются как эстрадными, так и оперными певцами. В 2003 году Д.Хворостовский выступил в Кремлевском Дворце съездов с программой под названием «Песни войны», а на следующий год они прозвучали в его интерпретации на Красной площади.

Характерным явлением современной культуры стала зрелищность, представление военных песен в формате ***шоу-программ***. В этом отношении весьма показательны выступления артистов на концертных сценах главных площадей российских городов в дни празднования Великой Победы: исполнители активно взаимодействуют со слушателями, выходят в «зал», призывают подпевать знакомые мелодии, пускаются в пляс. Нередко подобные постановки сопровождаются демонстрацией на экране кинохроники военных лет. Впечатление причастности к тем суровым временам усиливается благодаря добавлению «фронтовых» атрибутов: артисты появляются перед зрителями в пилотках, шлемах танкистов, солдатских шинелях и сапогах. Последовательность исполняемых песен, как правило, оптимистичных, бодрых, стремительно следующих одна за другой, направлена к кульминационной точке программы, триумфальному «Дню Победы». Таким образом достигается главнейшая цель организаторов шоу-программ: создание праздничного, радостного настроения горожан, которые в этой атмосфере чувствуют себя сопричастными Великому Торжеству.

Наряду с исполнением отдельных песен или постановкой небольших инсценировок распространение получили представления, в состав которых входит целый ряд песен военных лет или связанных с военной тематикой. Прежде всего, это масштабные ***спектакли*** различной жанровой природы: музыкальные, драматические, хореографические, спектакли-концерты. Часто их постановка посвящается той или иной дате Победы. Исполнителями являются не только профессиональные актеры, но и участники детско-юношеских танцевальных, драматических, певческих, хоровых кружков и школ, студенты вузов. Отношение к военной тематике отражается в названиях: «Письма с фронта», «Синий платочек», «Эхо войны», «У войны не женское лицо» и др. В некоторых из них песни военных лет переплетаются с фрагментами современной музыки, в результате чего они органично включаются в жизнь наших современников.

Таков, например, спектакль «Письма с фронта» Московского государственного академического детского музыкального театра им. Н.И.Сац, посвященный 75-летию Великой Победы. В его основе находится музыка В.Гаврилина песенно-романсового склада. В спектакле также звучат различные фрагменты военных песен, написанных московскими композиторами-участниками войны – А.Эшпаем, К.Листовым, Я.Френкелем и др. Особенность этого спектакля заключена в том, что его текстовая часть представлена подлинными письмами солдат Великой Отечественной войны, которые читают молодые актеры.

В 2010 году состоялась премьера спектакля «Вера, надежда, любовь» в московском театре «Et Cetera», руководимом А.Калягиным. Представление было посвящено 65-летию Великой Победе. Автор идеи и сценарист, российский бард Юлий Ким совместно с режиссером Екатериной Гранитовой создали спектакль, в котором молодые актеры проживают все периоды войны, пристально вглядываясь и вживаясь в образы своих сверстников, изображенных на черно-белых фотографиях тех лет. В спектакле отсутствует драматическое действие, в качестве основы выступают романсы, частушки, 20 песен военных лет, исполненные артистами и пропущенные через их сердца. Эти песни призваны передать чувства людей, прошедших через войну. Сопровождающий пение камерный ансамбль, включающий фортепиано, гитару, аккордеон, контрабас и ударные, хорошо передает музыкальную атмосферу того времени. Аранжировки песен, выполненные Григорием Ауэрбахом, почти не отличаются от оригиналов и

лишь в некоторых моментах подправлены под голосовые данные исполнителей. С большим успехом спектакль прошел на Кубе в рамках Недели русских театров в Гаване (октябрь 2012 г.), а также был тепло принят зрителями на первом международном открытом фестивале искусств «Дню Победы посвящается…», который состоялся в мае 2013 года. Его представление 9 мая в Рахманиновском зале Московской консерватории, в 20.30 было рассчитано так, чтобы финал спектакля совпал с праздничным салютом.

Среди различных жанровых разновидностей спектаклей, посвященных военной теме, интерес представляют ***мюзиклы*** – один из наиболее ярких и востребованных жанров современной культуры, основанный на синтезе слова, музыки и пластики. Помимо этого, исследователем отмечается такая важнейшая черта его классического вида, как: «масштабно претворяемый *музыкально-стилистический синтез*, который мотивируется диалогическими сопряжениями литературного первоисточника и его “актуальной” интерпретацией в пространстве современного легкожанрового театра» (1, с. 54).

Показательным образцом данного жанра, связанным с военной тематикой и включающим песни о войне, является мюзикл «Бери шинель». Спектакль, состоящий из двух частей, был представлен в 1998 году Национальным творческим агентством «Украина-Арт». Посвященный памяти Леонида Быкова, мюзикл начинается демонстрацией фрагментов его замечательного фильма «В бой идут одни “старики”», среди которых – и исполнение знаменитой «Смуглянки». Поучителен эпиграф к данной постановке: «Забывший прошлое не имеет будущего».

В основе сюжета мюзикла лежат различные сценки из жизни бойцов в период Великой Отечественной войны: бытовые, лирические, юмористические. Они чередуются с кадрами кинохроники, придающими ощущение достоверности происходящему на сцене. Но главными «действующими лицами» мюзикла становятся песни о войне, звучащие из уст актеров, известных украинских исполнителей – Д.Гнатюка, Т.Павалий, Ани Лорак, И.Дарк, Р.Писанка, А.Кучер и других. В спектакле принимают участие 20 певцов, каждому из которых поручена небольшая роль, включающая сольное или ансамблевое исполнение таких известных песен, как «Осенний вальс», «Давай закурим», «Казаки», «Темная ночь», «Землянка», «Соловьи», «Журавли», «Любимый город», «Эх, дороги», «Алеша», «Бери шинель» и других. Исполнительская манера многих из них близка к эстрадной с

характерными для нее интонационными и ритмическими особенностями, отступающими от оригинала. На придание военным песням современного облика направлено и инструментальное сопровождение, представленное эстрадным оркестром. Подобное приближение исполнения к нашим дням способствует более глубокому проникновению слушателей в их содержание и эмоциональное состояние.

Востребованным современными зрителями жанром, включающим песни о войне, стали ***музыкально-литературные композиции***, посвященные Победе. Их основу составляет синтез поэтического и музыкального рядов.

Большой интерес представляют музыкально-литературные композиции с участием хора. Нередко авторами являются не композиторы, а хормейстеры, стремящиеся обогатить репертуар своих коллективов яркими, запоминающимися полотнами, рассчитанными на их технические и художественные возможности. Большое значение придается зрелищности, визуализации, синтезу искусств, внедрению элементов хорового театра. В них нередко можно обнаружить признаки жанров оратории, поэтории. Яркое, действенное хоровое представление оказывает сильное воздействие на слушателей, которые эмоционально реагируют на происходящее на сцене.

В связи с вышеотмеченным, большой интерес представляет музыкально-литературная композиция «Вставай, страна огромная!», постановка которой была осуществлена в нескольких собственных авторских версиях народным артистом СССР, лауреатом Государственных премий России, художественным руководителем и дирижером Капеллы Санкт-Петербурга В.А.Чернушенко. Первая из них посвящена 65-летию Великой Победы, последняя – исполняется коллективом в настоящее время.

Начальный вариант объединял несколько видов искусств: кинохронику, поэтическую декламацию, пение – хоровое, ансамблевое, сольное. Запись, сделанная на видео, позволяет наблюдать за эмоциональной реакцией слушателей, а также за «проживанием» исполняемых песен дирижером и певчими капеллы. В основе музыкально-литературной композиции лежат песни военных лет и стихи фронтовых поэтов. Ее исполнители – солисты, хор и симфонический оркестр Капеллы Санкт-Петербурга, а также профессиональные актеры – заслуженный артист России А.Емельянов и А.Фомичева. К интерпретации певчими песен военных лет В.Чернушенко относится трепетно, призывая исполнять их доверительно, сердечно, просто. Ведь именно

такое эмоциональное наполнение волнует слушателя, способно дойти до глубины души. Повествование о войне многократно переходит от чтецов к солистам и подхватывается хором, волнующий и трогательный рассказ передается из уст в уста, как бы воссоздавая отдельные эпизоды тех тревожных лет, достигая мощных кульминаций и завершаясь радостным, победным финалом-эпилогом. Представление сопровождается демонстрацией фрагментов кинохроники военных лет, что, несомненно, усиливает воздействие на слушателей, которые незамедлительно эмоционально отзываются на все повороты «сюжета». На первых словах песни «Вставай, страна огромная!» весь зал решительно встает со своих мест. Напряженные, суровые лица слушателей ярко демонстрируют их единение в стремлении защитить свое Отечество. Аналогично они реагируют еще дважды: при исполнении хора «Песни о Ладоге», ассоциирующейся с Ладожской дорогой жизни в период блокады Ленинграда, и во время заключительного звучания «Дня Победы». В кульминационные моменты слушатели начинают подпевать хору.

Данная версия литературно-музыкальной композиции обладает чертами ораториальности благодаря тому, что в ней поднимается важная историческая тема героико-эпического плана, которая имеет общечеловеческое значение и отражает патриотический настрой народа в период Великой Отечественной войны. Монументальный исполнительский состав концертной вокально-симфонической композиции соответствует масштабности ораториального жанра.

Иная версия этого представления отличается от первой тем, что в ней отсутствуют документальные кадры и вместо профессиональных артистов стихи читают певчие капеллы, находясь среди своих коллег, не выходя на авансцену, в результате чего возникает эффект звучания голоса из хора, доносящего важные мысли о войне и от себя лично, и от всех присутствующих. В итоге рождается новая интонация: доверительная, идущая от сердца к сердцу, что способствует некоторой «лиризации» данной версии. Кроме того, в определенные моменты функцию сопровождения оркестр уступает солирующим инструментам – гармони, гитаре, бытовавшим во время войны, а в качестве мощной лирико-драматической кульминации хормейстер вводит «Ариозо Матери» (композитор А.Новиков), оказывающее сильное эмоциональное воздействие на слушателей.

Сравнивая две версии решения музыкально-литературной композиции, имеющих в своей основе практически один и тот же песен-

ный и стихотворный материал, можно сделать вывод о том, что в них акцентируются разные эмоционально-образные состояния: в первом случае – эпико-героическое, а во втором превалирует лирико-драматическое. Обе версии имеют успех у слушателей, хорошо отвечая их эстетическим запросам.

Военная тематика внедряется и в ***попурри*** – в композиции, составленные из фрагментов популярных, легко узнаваемых образцов песенного жанра, где песни о войне могут составлять основу сочинения либо быть его частью. В сети Интернет можно обнаружить большое количество образцов данного жанра, названия которых ясно определяют их тематическую направленность: «Попурри военных песен в современной обработке», «Танцевальное попурри на песни военных лет», «Военное попурри на темы песен Великой Отечественной войны», «Попурри военных песен караоке». Они исполняются как певцами, так и хоровыми коллективами, инструменталистами.

Примером данного жанра, включающим песни о войне в качестве составной части, являются «Отечественные песни разных лет» – попурри, составленное профессором Ростовской государственной консерватории им. С.В.Рахманинова С.А.Тараканом к проводимому им международному фестивалю детско-юношеского хорового искусства «Певчие третьего тысячелетия». Премьера состоялась в 2009 году. Интересна история рождения этого сочинения. В преддверии фестиваля хормейстер обратился к певчим своих хоров и их родственникам с просьбой составить списки наиболее любимых отечественных песен. В результате возник длинный перечень, в который наряду с другими вошли песни о войне. Добавив к тщательно отобранным образцам некоторые свои, наиболее любимые, С.А.Тараканов создал яркую композицию, в крайних частях которой он объединил радостные, светлые, торжественные, а также лирические песни о детстве, дружбе, мире, красоте родного края; в центральный раздел попурри вошли песни о войне, такие, как трагическая «Не вернулся на базу», прославляющая подвиг военных летчиков, бодрая «Лизавета», задумчивая «Эх, дороги», маршеобразная «До свиданья, города и хаты», лирический вальс «В лесу прифронтовом», а также завершающая этот блок бодрая победная песня «Казаки». В их чередовании предстают различные картины военных лет в исторической перспективе – от первых подвигов к долгожданной Победе. Наличие бытовых зарисовок, трогательных лирических образов созвучно крайним разделам попурри, в которых представлен много-

образный, яркий и прекрасный современный мир. Заключительная песня «Не грусти, улыбнись и пой» стала гимном фестиваля «Певчие третьего тысячелетия». В предисловии к изданию попурри С.А.Тараканов отмечал: «Собранное последование песен, в разное время бывших символом исторической эпохи, нации и государства, призвано пробудить в людях воспоминания, необходимые для обеспечения преемственности поколений» (2, с. 3). Не случайно при каждом исполнении этой композиции слушатели, узнавая любимые мелодии, не сдерживают своих эмоций и в радостном порыве подхватывают их.

В данной статье были отмечены различные жанровые модификации песен о войне, сложившиеся в результате взаимодействия с другими жанрами и формами представления музыкальных произведений. Сложность точной жанровой атрибуции обусловлена тем, что многие явления возникают в «пограничном» пространстве различных жанров, порождены «внемузыкальными качествами действительности» (3, с. 158).

Песни о войне продолжают свою жизнь и сегодня, многообразно претворяясь в различных жанрах, актуальных для современной культуры, прочно удерживая историческую память о величайшем подвиге нашего народа.

Литература

1. Андрущенко Е.Ю. Отечественная опера конца XX века в диалогах с мюзиклом: «Золотой теленок» Т. Хренникова // Южно-Российский музыкальный альманах, 2018, №3. С. 52–58.

2. Тараканов С.А. Отечественные песни разных лет: Поет Детский хор РГК им. С. В. Рахманинова. Учебно-методическое пособие. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского областного ИПК и ПРО, 2011. 48 с.

3. Назайкинский Е.В. Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыкознания. М.: Музыка, 1987. С. 151–177.

Татьяна Резницкая (Оренбург)

Война как философская категория в камерно-вокальных сочинениях Густава Малера

Творчество Густава Малера, художника, чьи композиторские искания в полной мере отразили духовные трансформации общества и отдельного индивидуума, преломившиеся в искусстве на стадии глобального поворота от эпохи Классической (в ее постромантической фазе) к эпохе Модерна, является знаковым явлением не только австрийской, но и европейской музыкальной культуры.

Общезначимый, концептуальный характер художественного замысла и многоплановые, диалектически разработанные формы его выражения составляют стержневую основу творческого метода композитора, отстаивающего принципы искусства *«крупных идей и масштабного охвата действительности»* (3, с. 339). Стремление Малера к философским обобщениям, глубинному осмыслению музыкального содержания и тонкому, экспрессивно окрашенному психологизму, а также выработанные им средства музыкального языка во многом предвосхитили творческие искания композиторов XX века, обозначив пути развития музыкального искусства в иных, порой существенно различающихся между собой временны́х, исторических, национальных контекстах.

Особую роль в этом процессе играет восприятие Малером искусства и, в частности, музыки как активной действенной силы, которая выполняет высокую гуманистическую задачу, позволяя осмысливать глобальные философские категории, отражать малейшие психологические нюансы состояния человека и воздействовать на умы и души людей. *«Художник идеи, ставящий в своем творчестве вечные вопросы бытия»*, говорящий *«о человеке и мире, добре и зле, жизни и смерти, гармонии и хаосе»*, стремящийся постигнуть, *«что есть прекрасное, что есть цель»* (2, с. 20) – эта характеристика, данная Малеру крупнейшим исследователем его творческого наследия И.Барсовой, в полной мере определяет мировоззренческие установки композитора.

Обладая особой, свойственной лишь художникам исключительного дарования чуткостью к зарождающимся в недрах современного ему общества тенденциям столкновения традиционного, устоявшегося, но порой закостеневающего в своей консервативности мира с некой неведомой, часто неуправляемой и разрушительной силой перемен, Малер словно бы предчувствовал всю мощь надвигающихся на человечество драматических коллизий. Великолепие Австро-Венгерской монархии, ориентированной на гедонистическое наслаждение жизнью, расцвет находящейся в зените империи Габсбургов, кажущаяся безмятежность существования на фоне милитаризации европейских стран и в особенности Германии вкупе с растущим ощущением грядущей катастрофы рождало тот «наэлектризованный» противоречиями эмоциональный тон, который определяет сочинения композитора.

Биение «нерва эпохи» ощутимо как в крупных симфонических полотнах Малера, которые, подобно гениальным романам его младшего современника Томаса Манна, многослойны и насыщены дополнительными коннотациями, так и в его камерно-вокальных сочинениях. Занимая особое, знаковое положение в творчестве композитора, песни не только несут в себе высокий эмоциональный заряд, но зачастую являются центральным звеном его симфонических полотен, «пронизывая» их на тематическом и драматургическом уровнях.

Так вокальные сочинения, написанные композитором в 1880-1890-х годах – «Песни странствующего подмастерья» (*«Lieder eines fahrenden Gesellen»*), «Четырнадцать песен и напевов юношеских лет» (*«Vierzehn Lieder und Gesänge. Aus der Jugendzeit»*), «Двенадцать песен из “Чудесного рога мальчика”» (*«Zwölf Lieder aus “Des Knaben Wunderhorn”»*) во многом определяют интонационный облик и образный строй его первых четырёх симфоний, составляющих своеобразный *«метацикл», «тетралогию космоса и человеческого духа»* (4, с. 141). Подобно тому, как следующие три симфонии (Пятая, Шестая и Седьмая), условно объединяемые исследователями в трилогию, в связи с их общим образно-смысловым строем, сохраняют тесное взаимодействие с вокальными сочинениями, продолжающими и завершающими собой сферу камерно-вокальной музыки Малера, куда относятся вокальный цикл «Песни на стихи Рюккерта» (*«Die Rückert-Lieder»*), вокальный цикл «Песни об умерших детях» (*«Kindertotenlieder»*), в основу которого также положены стихи Ф.Рюккерта, и две

песни, написанные на тексты из «Чудесного рога мальчика» – «Зóря» (*«Revelge»*) и «Юный барабанщик» (*«Der Tamboursg'selle»*).

Жанр песни не случайно занимает ключевое положение в творческом методе композитора. И.Соллертинский, отвергая обвинения, предъявляемые композитору в так называемой *«банальности мелоса»*, подчеркивает сознательную установку Малера на *«демократизацию музыкального языка»* в его пусть даже утопическом стремлении к созданию *«коллективистской симфонии»*, утверждая, что Малер демонстрирует в своем творчестве *«интереснейший образец рождения симфонии из песни»*, при котором песенный образ являет собой *«симфонию в потенции, эмбрион, зерно симфонии»*, а собственно песня служит *«философским, лирическим, эмоциональным обоснованием симфонии»* (5, с. 10).

Опираясь на многообразие национальных течений многоликой австро-венгерской музыкальной культуры и «интонационный фонд» австрийского, немецкого, чешского, еврейского фольклора, на музыкальные традиции населяющих Австро-Венгерскую монархию западных славян, Малер избирает для себя песенный мелос в качестве основы для воплощения своих композиторских идей. Во всей полноте и яркости это проявляется в вокальных сочинениях, имеющих в своей литературной первооснове фольклорные корни – в вокальном цикле «Песни странствующего подмастерья», слова которого принадлежат самому композитору, стилизовавшему их в духе немецкой народной поэзии, и в двух вокальных циклах, включающих в себя песни на тексты из сборника «Чудесный рог мальчика» (собрание немецких народных песен, составленного в начале XIX столетия представителями гейдельбергского этапа немецкого романтизма Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано) – «Четырнадцать песен и напевов юношеских лет», «Двенадцать песен из “Чудесного рога мальчика”». Значимость этой поэзии для творчества композитора в целом подчёркивает и тот факт, что из 46 принадлежащих перу композитора песен 24 сочинения написаны на тексты из вышеназванного сборника (в том числе песни, включённые Малером в свои симфонии в качестве той или иной части цикла).

Подлинно народный дух сборника, где, по меткому высказыванию Гейне, *«бьётся сердце немецкого народа»* (2, с. 26), чьи тексты покоряют живым, не приукрашенным идеализированными штампами многообразием, «почвенностью» и глубиной в отражении национального характера, всецело отвечал мировосприятию и художественным

принципам Малера, который, *«вполне осознавая характер и тон этой поэзии (которая существенно отличается от любого рода «литературной поэзии» и может быть названа не искусством, а скорее природой и жизнью – источниками всякой поэзии), отдался ей душой и телом»* (1, с. 234).

Черпая из этой уникальной «сокровищницы» национального характера и самосознания сюжеты для своих песен, Малер свободно структурирует новую форму песни, изменяя либо объединяя существующие тексты, как например, в лирической зарисовке «Где звучат чудесные трубы» (*«Wo die schönen Trompeten blasen»*), слова которой композитор компонует из двух самостоятельных, отдельно взятых текстов сборника, или подобно песне «На страсбургском валу» («*Zu Straßburg auf der Schanz»*), где Малер отказывается от двух последних строф, подчиняя исходный литературный материал собственной идее и используя его элементы в качестве своеобразных «образно-смысловых единиц», способных на ассоциативно-метафорическом уровне затронуть актуальные, важные для мировоззрения композитора темы.

Следуя принципу общительности, являющемуся ключевым понятием в становлении, развитии и сохранении традиций австро-немецкой *Lied*, Малер максимально использует интонационные и ритмические особенности песенных и танцевальных жанров, сложившихся как в народной, так и в профессиональный музыкальной среде. Лендлер, полька и марш, серенада, колыбельные, детские, лирические, солдатские песни, клезмерская музыка и чешские наигрыши, венский вальс, музыка оперетты и военного оркестра – всё это является для Малера своеобразным музыкальным «строительным материалом», при помощи которого он формирует общую концепцию песни, следуя принципу свободной компоновки текстовой структуры (как поэтической, так и музыкальной).

Включая подобный музыкальный материал в свои сочинения, Малер не опускается до примитивного, простовато-безвкусного уровня музыкального воплощения, но напротив, достигает высокой степени обобщения заложенной в тексте идеи, трактуя её в рамках своего авторского восприятия, что даёт возможность исследователям включать в качестве основы для их типизации не только временно́й либо жанровый признаки, но отталкиваться от заложенных в сочинениях идейно-образных составляющих, подобно классификации, предложенной музыковедом Ренатой Штарк-Фойт и активным попу-

ляризатором камерно-вокального творчества композитора, баритоном Томасом Хэмпсоном в рамках работы над Новым критическим изданием полного собрания его сочинений.

Объединяя песни на стихи из «Чудесного рога мальчика» в четыре группы: «детские песни – танцевальные песни – иронические песни» (*«Kinderlieder – Tanzlieder – Spottlieder»*), «картины природы – фабулы и параболы» (*«Naturbiler – Fabeln und Parabeln»*), «по эту и по ту сторону бытия» (*«Diesseits und Jenseits»*), «солдатские и другие судьбы» (*«Soldaten und andere Schacksale»*), они выделяют в качестве отправных точек не узко направленные музыковедческие категории, но в большей степени философски-обобщающие понятия (8).

Такое образно-тематическое разделение песен в определённой степени перекликается с типизацией, предложенной Герхардом Мейером, выделяющим в цикле «Двенадцать песен из “Чудесного рога мальчика”» следующие тематические сферы:

- война, военная служба, преследование – «Песня узника в башне» (*Lied des Verfolgten im Turm*), «Ночная песнь стража» (*Der Schildwache Nachtlied*), «Где звучат прощальные трубы» (*Wo die schönen Trompeten blasen*), «Зóря» (*Revelge*), «Юный барабанщик» (*Der Tambourg’sell*);
- безысходность, рок (в том числе в связи с войной и солдатской жизнью) – «Земная жизнь» (*Das irdische Leben*);
- доверчивость, глупость (в иронически-саркастическом контексте) – «Похвала знатока» *(Lob des hohen Verstandes*), «Проповедь Антония Падуанского рыбам» (*Des Antonius von Padua Fischpredigt*);
- прощание, разлука (в юмористическом тоне) – «Утешение в несчастье» (*Trost im Unglück*), «Напрасные усилия» (*Verlorene Müh*);
- любовь (вне проблемного контекста) – «Рейнская сказочка» (*Rheinlegendchen*) (7, с 1).

Примечательно, что вне зависимости от различий в распределении содержательных акцентов в систематизации, в обоих случаях особо выделяется тема войны, солдатской доли. Как указывает Штефан Ханхайде, содержание десяти номеров из двадцати четырёх песен, написанных Малером на слова из сборника «Волшебный рог мальчика», с большей или меньшей степенью конкретики описывает солдатские судьбы, выдерживая при этом исключительно негативную оценочную позицию) (6, с 108). Подобная высокая частотность обращения к этой теме (около двадцати процентов от всех камерно-

вокальных сочинений) тем более примечательна, поскольку выявляет тенденцию, которая не только не наблюдается в самом поэтическом сборнике народных текстов, но также и не согласуется в какой-либо форме с песенным творчеством современников Малера – Рихарда Штрауса, Хуго Вольфа, Макса Регера, Ханса Пфитцнера, которые либо вовсе не затрагивали тему войны и солдатской жизни, обращаясь к исконно романтическим сферам любовной и пейзажной лирики, либо представляли эту тему в позитивном ключе, подобно тому, как её трактует в своей песне «Два гренадера» Роберт Шуман) (6, с 108).

Становится очевидным, что Малер осознанно акцентирует внимание на исключительно важной, возможно даже ключевой для него теме, используя такую поэтическую первооснову, которая обладала бы глубинным слоем подтекста и давала бы ему максимальную свободу для смысловой и музыкальной интерпретации, когда *«музыка может выразить намного больше того, что говорят слова»,* а текст *– «только намёк на глубокое содержание, …намёк на клад, который нужно откопать»* (1, с. 461). С этой целью Малер избирает для своих музыкальных повествований иные, отличные от привычных «бравурных» образов, трагические судьбы солдат: дезертир, ожидающий расстрела за то, что сбежал в лежащий неподалёку отчий дом при звуках родного альпийского рожка («На Страсбургском валу» (*Zu Strassburg auf der Schanz*)), нежный друг или бравый служивый, что уходят на войну и прощаются навек с любимой, осознавая постоянную близость смерти («Где звучат прощальные трубы» (*Wo die schönen Trompeten blasen*), «Вдаль, вдаль!» (Aus! Aus!), юный лейб-ротный барабанщик, идущий на виселицу, за то, что оставил свой барабан в страшные минуты сражения («Юный барабанщик» (*Der Tambourg'sell*)) или умирающий солдат, брошенный на поле боя своими товарищами и собирающий на звук барабана души таких же, как он, погибших товарищей, чтобы прийти торжественным маршем к дому своей возлюбленной («Зóря» (*Revelge*)).

Лишая военную тему привычного для того времени романтического ореола и направляя мышление слушателя к иным категориям осмысления человеческого бытия, Малер вплотную подходит к идеалам экспрессионизма задолго до тех реальных исторических событий, которые инспирировали развитие этого направления. При этом в каждой из песен военной тематики он заостряет внимание на противоположном модусе существования, на той мирной и счастливой жизни, чьи базовые ценности перевешивают по своей значимости

призрачный и сомнительный блеск милитаристского фарса, сутью которого неизменно остаётся смерть в различных её проявлениях. Этому способствуют и те песни из циклов на слова из «Чудесного рога мальчика», которые можно отнести к содержательной сфере, условно обозначенной понятием «мир», включая сюда весь представленный в приведённых выше классификациях спектр тем – от лирических до иронически-саркастических.

Противостояние двух содержательных полюсов, которые явственно обозначаются в песнях Малера и условно могут быть тематизированы как «война» и «мир», выходит за рамки собственно камерно-вокального жанра, трансформируясь в обладающие исключительной значимостью для композитора широкие философские категории «жизнь» и «смерть». В камерно-вокальном творчестве композитор глубинно осмысливает связанные с этими понятиями темы в сочинениях последних лет («Пять песен на стихи Рюккерта», «Песни об умерших детях»), выходя на новый уровень осмысления в монументальном творении «Песнь о земле», и утверждая тем самым высокий идеал художника-гуманиста.

Литература

1. Барсова И. Густав Малер. Письма. Воспоминания. / Составл., вступ. статья и прим. И.Барсовой, пер. с нем. С.Ошерова. – Изд 2., дополн. М.: Музыка, 1968. 634 с.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – Изд. доп., уточн., испр. – СПб.: Издательство им. Н.И.Новикова, 2012. 584 с., ил., нот.
3. Демченко А.И. Мировая художественная культура как системное целое: учеб.пособие. М.: Высшая шк., 2010. 525 с.
4. Кулапин Б. Густав Малер. М.: Молодая гвардия, 2015. 202 с. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1545)
5. Соллертинский И. Густав Малер (отрывок) // Электронный ресурс: https://docs.google.com/document/d/1D2dQga1fIHLvJ1b7ufoMXvCMLURHLvLGb8S9kwTmXF8/edit?hl=ru&authkey=CPvOhtQM/ (дата обращения: 25.08.2016)
6. Hanheide St. Das Schicksal des Soldaten in Gustav Mahlers Liedern nach Des Knaben Wunderhorn // Osnabrüker Jahrbuch «Frieden und Wissenschaft». Dialog: Wissenschaft-Gesellschaft-

Politik-Kultur. – Univärsitaet Rasch, Osnabrück. – I/1994 – S. 106–118.

7. Meyer G. Gustav Mahler. Des Knaben Wunderhorn, Lieder für eine Singstimme und Orchester. Information und didaktische Hinweise // Электронный ресурс: https://www.rodoni.ch/mahler/nuovidocumenti2/MAHLER_Wunderhorn.pdf/ (дата обращения 07.07.2019).

8. Stark-Voit R., Hampson T. Mahlers Wunderhorn-Klang. Die vier Liedtypen // Электронный ресурс:

http://www/deutschegrammophon.com/html/special/hampson-mahler/sites/album-german.html/ (дата обращения 11.03.2017).

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт (Германия)

Мне свыше данные отцы: антигитлеровское сопротивление в Германии периода национал-социализма и роман «Пасторский дом»

Переводы всегда требуют высшей степени доверия и предполагают личную эмпатию по отношению к протагонистам повествования так же, как и профессиональную компетенцию. Татьяна Резницкая всем этим обладает.

Отрывки взяты из двух томов второй части трилогии: «О зацепках с крестом» (I т.), «О кресте с зацепками» (II т.), их перевод приурочен к 75-летию Победы Красной Армии над гитлеровской Германией и осуществлён по инициативе ректората Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей – российского института, являющегося «моим вторым родным вузом». Здесь по результатам моей трёхлетней работы в качестве руководителя проекта постдипломного обучения музыкальной терапии для врачей, психотерапевтов и музыкантов, осуществлённого при поддержке Германской службы академических обменов, мне были присвоены звания Почётного профессора и Почётного доктора.

Надеюсь, что даже в этих начальных строках ощутима моя благодарность за наши искренние, выходящие за рамки обыденного и само собой разумеющегося общения, дружеские отношения. В этом вступительном слове я ещё раз благодарю за предоставленную мне честь пять лет назад, в 2015 году, открывать своим докладом конференцию «Искусство и война», приуроченную к 70-летию Победы.

Я знаю, что этой чести я удостоился не только благодаря многолетнему научному сотрудничеству с Оренбургским государственным институтом искусств имени Л. и М.Ростроповичей, но и тому влиянию, которое оказала на меня семья моей матери, где с 1933 по 1945 оказывалось противодействие гитлеровскому режиму на официальном церковном уровне. Мой отец был тайным участником Сопротив-

ления, пройдя период первоначального восхищения фюрером. Вплоть до своей казни в марте 1945 года, за три дня до моего рождения.

После моего рождения мать переехала в пасторский дом своих родителей, которому я обязан большей частью сильных сторон своей личности и некоторыми из моих слабостей. За них, как известно, после 30-ти лет жизни человек несёт единоличную ответственность, не перекладывая её удобным для себя образом на родителей или других близких людей.

Немного информации касательно реальной жизни нескольких главных героев романа-трилогии «Пасторский дом»

Моя мать, Элизабет Фойгт (в романе – Элизабет Вогинтиус) родилась в 1916 г. – умерла в 1998 г.

Она была старшей дочерью из семи детей евангелического пастора Вильгельма Фойгта (в романе – Георг Вильгельм Вогинтиус) и Теи Фойгт (в романе – Доротея), урождённой Цитц и происходившей из одноимённого рода пасторов города Любека – тех, что отличались «финансовой состоятельностью и патрицианским статусом вместо скупой сдержанности, которую проповедовал Иисус Христос».

После окончания лицея она в конце 1930-х годов получила образование помощницы настоятеля церковной общины (сегодня – «преподаватель религиозных дисциплин») в евангелическом учебном заведении «Burckhardt-Haus» в Берлине, среди преподавателей которого были теологи – участники церковного Сопротивления (такие, как Отто Ритмюллер, Йохен Клеппер и другие).

Затем – работа помощницей настоятеля общины в церкви Св.Эгидия в Любеке у пастора Карла Рихтера, друга Вильгельма Фойгта, и одновременно члена «Исповедующей церкви» (христианское движение Сопротивления в нацистской Германии – *прим. пер*.), одним из организатором которой был отец Элизабет в пору его пасторской деятельности в учреждениях Бо́дельшвинга в Бе́теле («Бетель» – с иврита «дом Бога» – комплекс учреждений для больных с тяжёлыми формами психических расстройств, основанный немецким теологом и политиком Фридрихом фон Бо́дельшвингом Старшим в 1866 г. – *прим. пер.*).

В 1943 г. вышла замуж за пастора и лейтенанта кавалерийского полка Гельмута Декера.

С 1945 г., будучи вдовой, вновь становится помощницей своего отца в приходе Целле-Ноенхойзен, берёт на себя обязанности обучения при подготовке к конфирмации, позднее – преподаёт церковные дисциплины в гуманитарной гимназии «Эрнестинум». Особую заботу она оказывала многочисленным семьям мигрантов, прибывающим в их церковную общину в послевоенное время, в период «экономического чуда».

До 25 лет она определяла себя дочерью своего отца, следующие за ними 3 года – супругой своего мужа. Далее – вдовой своего мужа, геройски погибшего за своё Отечество. Реальные обстоятельства его казни прояснились лишь гораздо позднее.

После чего она вновь осознанно реализовывала себя как ближайший сотрудник отца в его приходском округе, и в оставшиеся годы жизни – как мать своего сына (Ганса-Гельмута Декера-Фойгта). В кругу своих теологических собратьев – коллег, родственников, которые в следующих поколениях были большей частью теологами, и викариев её отца, она пользовалась исключительным признанием как консультант в вопросах богословия.

От своего отца она переняла основной постулат, гласящий, что жизнь пасторского дома должна быть примером скромности и воздержанности, в противоположность родственникам из династии священнослужителей в Любеке, и тем более в противоположность вступившей в период войны в свою закатную пору династии предпринимателей из семьи её мужа. Её кредо: «Либо деньги, либо духовное служение. Вместе они не уживаются».

Когда после известия о смерти её мужа она была приглашена его зятем, адвокатом, для обсуждения вопросов наследства (возможные акции фирмы его родителей, возможные дальнейшие притязания на владение участком земли в центре Брауншвейга и.т.д.), она в устной и письменной форме подтвердила свой полный отказ от любой формы наследства её супруга.

На протяжении жизни она поддерживала тесные дружеские связи со своими соученицами берлинской поры обучения в «Burckhardt-Haus» – с Маргот фон Кленке, с супругой теолога Эберхарда Бе́тге, одного из ближайших друзей Дитриха Бонхёффера (теолог, один из создателей Исповедающей церкви, участник антинацистского заговора, казнённый в концлагере Флоссенбюрг в 1945 г. – *прим.пер.*), а также с представительницей семейства графов фон Канитц, урождён-

ной принцессой цур Липпе, с которой я позднее общался, встречаясь с ней и её дочерью в Бад Эйльзене/Минден.

Их всех объединяла необходимость выжить и выстоять в период нацистской Германии, помогая своим мужьям, отцам и братьям с их семьями, действующим в рядах Сопротивления.

Сестра Фридриха фон Бо́дельшвинга (пастор Фридрих фон Бодельшвинг Младший, с 1910 г. после смерти отца руководивший комплексом лечебных учреждений в Бе́телe – *прим. пер*.) – Юлия фон Бодельшвинг написала акварельный портрет моей матери, когда той было восемь лет. Он висит в библиотеке моего предназначенного для учебных занятий дома, и её детский, открытый взгляд сопровождает смотрящего на неё из любой точки – пишу ли я в ночные часы, играю ли на фортепиано или общаюсь со студентами и пациентами в течение дня.

Мой дед (по материнской линии), пастор Вильгельм Фойгт (в романе – пастор Георг Вильгельм Вогинтиус) родился в 1889г. – умер в 1963 г.

Я вырос в его пасторском доме – там, где развиваются основные события романа-трилогии.

Он рос в пасторском доме своего деда в Хольденштедте, породнившегося двумя поколениями ранее по семейной линии с одной из прабабушек Вильгельма, происходившей из рода живших в Целле фон Ви́ллихов, со старинным дворянским родом фон дер Ве́нзе.

Такое идущее со времени Мартина Лютера обоюдное принятие и уважение церковной и светской аристократии (в том числе и в политике брачных отношений) накладывало отпечаток на жизнь Вильгельма Фойгта, отбрасывая свет и тень консервативных иерархических отношений в церковных и дворянских кругах.

Вместе с Адо фон дер Ве́нзе и его сёстрами он частно обучался у своего деда, затем до выпускных экзаменов – в двух старших классах государственной гимназии Ганновера, затем получил теологическое образование в Эрлангене и Геттингене.

Членом религиозного объединения, которым он руководил, был один из его учеников Ганс Лилье, почти его одногодок, ставший впоследствии епископом, с которым моего деда связывали долгие и прочные дружеские отношения и которого я подробнее опишу в последней части своей трилогии (Ганс Лилье – лютеранский епископ, один из идеологов экуменического учения – *прим.пер*.).

Первые опыты пасторского служения в приходах Эйтцендорф/Верден и Остервальд/Везербергланд (1914 г.).

В связи с критическими публикациями Фойгта в 1923 году, затрагивающими тему обращения с душевнобольными людьми и миссии церкви в этом вопросе, Фридрих фон Бодельшвинг призывал его к руководству диаконической службой в Бе́телe, насчитывающей в то время 2000 диаконисс. Далее – первые опыты организации в общественных кругах сопротивления национал-социализму, которому впоследствии Фридрих фон Бодельшвинг, по мнению некоторых, слишком открыто противостоял. В отличие от того компромисса с режимом, на который он пошёл, вступив незадолго до начала войны в партию Гитлера с целью предотвратить умерщвление душевнобольных (эвтаназия), после чего была проведена «лишь» кастрация либо стерилизация.

В 1933 году возвращение в церковный округ Ганновера в приход Целле-Ноенхойзен, где он осуществляет свою деятельность в качестве официального руководителя Исповедующей общины Евангелическо-лютеранской церкви Ганновера. Фойгт находился под постоянным надзором гестапо, но ни разу не был арестован. Тому способствовали следующие две причины.

Во-первых, он пользовался исключительной поддержкой в своей постоянно увеличивающейся в своей численности в период Третьего Рейха личной общине (в дополнение к общине церковного прихода), куда входили некоторые видные деятели из военных, политических и юридических кругов, которые могли бы выступить в защиту схваченного официально назначенного руководителя церковного Сопротивления. Такого лобби зачастую были лишены другие арестованные представители церкви.

Во-вторых, непосредственно по окончании войны стало известно, что оберштурмбанфюрер СС, отвечающий в Ганновере за надзор над противодействующим режиму священнослужителем, был внедрённым британцами английским шпионом с немецкими корнями по материнской линии. Он оберегал Фойгта до завершения военных действий и раскрыл себя, навестив его лично в день капитуляции Германии 8 мая.

К растущему числу его личной общины и образовавшемуся в ней в период Третьего рейха узкому кругу доверенных лиц принадлежала семья графа фон Канитца, командира размещённых в Це́лле казарм химических войск вермахта (схвачен после покушения на

Гитлера в июле 1944 года, позднее отпущен), семья председателя сената Верховного суда Мёрике, чья дочь впоследствии вышла замуж за старшего сына Вильгельма и Теи, астронома и астрофизика Ганса-Генриха, и чьим предком являлся известный швабский поэт и пастор Эдуард Мёрике.

Позднее Ганс-Генрих занимал пост руководителя кафедры Гаусса и обсерватории в Геттингенском университете, занимая в дальнейшем пост ректора, в том числе и во время студенческой революции 1968 года.

К личной общине пастора принадлежала также и семья юриста Хагеманна, после войны назначенного губернатором провинции Ганновер в британской оккупационной зоне. Его дочь Розмари была одной из моих крёстных.

Все они приводили в общину своих коллег или военных сослуживцев, что вызывало как восторг, так и зависть священников в соседних приходах, которая проявлялась вплоть до смерти Фойгта.

С некоторыми членами своей персональной общины, а также вместе со священниками католического, англиканского и кальвинистского вероисповедания, начиная с 1945 года, Вильгельм Фойгт выстраивает сеть благотворительных организаций: «Благо рабочих» (dei Arbeiterwohlfahrt), «Диаконическая служба» (das Diakonische Werk), «Внутренняя миссия» (die Innere Mission), «Диаконическая служба Лобеталь» (das Lobetal-Werk), «Голубой крест» (das Blaue Kreuz) – сеть учреждений для больных с алкогольной зависимостью, среди которых было сотни тысяч вернувшихся с войны инвалидов и психически травмированных людей, приют для молодёжи «Остров» (die Insel) и другие. На протяжении многих десятилетий он вёл субботнюю колонку христианской тематики в «Целлешен Цайтунг» (газета округа Целле), публикуя небольшие рассказы в стиле фельетонов.

Лишь единожды Вильгельм Фойгт публично обозначил историческую значимость своей семейной истории – в качестве реакции на травлю, развёрнутую из-за крещения им еврейской семьи в национал-социалистической газете «Штюрмер», которая навесила на него ярлык «угрозы для немецкой религии» с целью посеять раскол между ним и его сторонниками.

За три года до смерти его пригласил в своё австрийское имение герцог Эрнст Август Ганноверский, принц Великобритании, при дворе которого проповедовали, служили юристами, выступали в качестве писателей, авторов театральных представлений и в других ролях

многие предки Фойгтов. Полгода оба жили в этом имении, где Фойгт записывал историю герцогского благотворительного фонда «Friederiken-Stift» в Ганновере. Дед герцога был королём герцогства Ганноверского вплоть до образования Третьего рейха. Во времена личной унии с Англией с 1714 по 1837 гг. курфюрсты Ганноверские одновременно занимали английский трон.

Взаимоотношения Английского королевства, герцогства Ганноверского и Гогенцоллернов в Берлине нашли своё отражение в старом концертном рояле, который стоит в нашем нынешнем доме. Он был изготовлен на фирме «Бехштейн» в 1878 году. Для 808-й серии инструментов ещё допускалось изготовление таблички с посвящением по желанию заказчика. Наш рояль был изготовлен для принца Фридриха Карла Гогенцоллерна Прусского и госпожи кронпринцессы Великобритании и Ирландии. В наш дом рояль попал в связи с супружескими историями предков, которые служили проповедниками при дворе в Берлине.

На гербе семьи Вильгельма Фойгта изображен, кроме прочего, серп луны, как символ того, что их семья отражает сиянье герцогского, а позднее – королевского рода, подобно тому, как луна отражает солнечный свет. Толкование Вильгельма Фойгта было иным: свет Господа и Духа Святого как наследие распятого Христа должен отражаться в исполнении долга священнослужителя и вовне за пределами церковной службы.

Мой отец, Гельмут Макс Теодор Декер (в романе – Максимилиан Децциус) родился 1904 г. – расстрелян в 1945 г.

Он был одним из трёх детей капитана Макса Декера и его супруги Карлы, урождённой Мумм и, как единственный сын, планировался в наследники принадлежащей его матери фирмы в Брауншвейге с представительством в особняке барочного стиля, расположенном в центре города на Эйермаркт – одной из старейших его улиц (разрушен при первом воздушном налёте британской авиации).

Воспитывался в среде представителей «господской расы»: получил военное образование и чин ротмистра в уланском полку в Людвигсбурге, где командовал полком его дед по материнской линии, а прадед был генералом кавалерии.

В период Веймарской республики предпринял неудачные попытки организовать предприятие по производству сыров в Виненбурге близ Гарца. После чего – карьера руководителя гитлерюгенда в

Южном округе провинции Ганновер (высший чин по службе – оберштурмбанфюрер).

На завершающем этапе этой карьеры стал тайно обучаться богословию, первоначально католической ветви (первое рукоположение), впоследствии перешёл в лютеранскую веру, изучая богословие у профессора Хейлера в Марбурге («Движение высокой церкви»). Викариат в Магдебурге. После обнаружения этой абсолютно вредоносной для нацистской партии параллельной роли к началу войны был разжалован до начального офицерского чина – лейтенант кавалерии.

В сражениях с Россией дошёл до Сталинграда (первый этап битвы). По причине ранения (парализация правого предплечья в результате попадания осколков от разрыва гранаты) возвратился на родину. В зависимости от расположения фронта – вновь солдатская служба в Людвигсбурге и в Венгрии. Во время недельных отпусков – первая служба в приходах Везербергланд, Шёнебек, Кирхбрак и Фо́рволе, где члены общины высоко ценили его в том числе и как помощника в сборе урожая.

В его пасторском доме в Форволе после разрушения дома в Брауншвейге вместе с его матерью размещалась семья его зятя, геолога Карла Ге́рке. Герке был начальником Генерального штаба Германского вермахта в Греции, после войны стал профессором Технического университета в Брауншвейге, а впоследствии – его ректором. Он прилетел на свадьбу своего зятя Гельмута Декера и стал одним из семи моих крёстных, приглашённых моей матерью из её семейного окружения, из семьи её убитого супруга и из круга ближайших друзей.

Во время войны Гельмут Декер поддерживал тесные контакты со своим зятем, поощряя его доверительные отношения с офицерами христианского вероисповедания, со своим тестем, Вильгельмом Фойгтом и пасторским домом в Целле, который использовал контакты Генерального штаба для самых различных целей движения Сопротивления. И, кроме прочего, для распространения «звёздных писем» – писем христианского содержания для офицеров-христиан за личной подписью генерала графа Канитца, в содержание которых вносил свою лепту и Вильгельм Фойгт.

Другие родственные отношения с Вильгельмом Декером, министром труда и членом правительства Рейха, после войны полностью умалчивались, эта информация оставалась закрытой вплоть до моих

личных поисков, связанных с семьёй неизвестного для меня деда по отцовской линии.

В 1943 году – женитьба на Элизабет Фойгт и поддержка движения Сопротивления и деятельности своего тестя совместно с графом Канитцем, командиром казарм войск химической защиты в городе Цéлле и членом персональной общины Вильгельма Фойгта.

Доставка «звёздных писем» графа Канитца офицерами христианской веры входило в задачи Гельмута Декера так же, как и выстраивание контактов между пасторским домом в Целле и офицерами более высоких по рангу чинов. Оба обстоятельства, подкреплённые крахом его партийной карьеры стали причиной занесения его фамилии в чёрный список членов руководства вермахта и партии, которые определялись как предатели низшего ранга, от выполнения военных обязанностей которыми, однако, до конца войны невозможно было отказаться.

Брак Гельмута и Элизабет был таким же коротким, как и трудным – по мнению сестёр и братьев Элизабет. «Этот брак всё равно распался бы – из слишком уж различных миров были они оба. Хорошо, что твой отец не вернулся», – слышал я логичные доводы от некоторых из них. Другие же восхищались им без всякой критики.

Поскольку Элизабет в 1950-х годах сожгла всю без исключения переписку со своим мужем и странным образом даже мне не открыла причин этого поступка, глава, посвящённая моим родителем осталась не столь развёрнутой и подробной. В семье Элизабет Гельмут Декер пользовался глубоким уважением за то мужество, с которым он следовал целям своего тестя, и вызывал робость при встрече с его пронзительным взглядом.

Аспекты обучающего процесса в сферах моей профессиональной деятельности психотерапевта, музыкального терапевта и учёного, а также писателя при проработке отчётов, писем, дневниковых записей, газетных статей о моей семье в так называемом «Тысячелетнем рейхе», который просуществовал 13 лет.

Урок 1. Рождение как случайность и что из этого получается

Это не заслуга – родиться в семье, которая жила и работала, оказывая Сопротивление режиму Адольфа Гитлера.

Это также не «благо позднего рождения» (выражение бундесканцлера Гельмута Коля, ставшее крылатым и подразумевающее,

что немцы, родившиеся после 1930-го года не могут нести вину за национал-социалистическое прошлое, поскольку были в том возрасте, когда человек ещё не способен принимать осознанных решений – *прим. пер*.).

Это подарок, который обязывает к тому, чтобы вместе с сегодняшним немецким народом нести коллективную ответственность за последствия тогдашнего немецкого народа. Не вину, но ответственность, которая позволяет выступать против забвения и вытеснения всего деструктивного и злокачественного.

Урок 2. «Даже кривые линии Бог пишет прямо» (название собрания анекдотов о священнослужителях)

По поводу одного письма моего деда к моей матери.

«Твой будущий муж, Элизабет, прошёл длинный извилистый путь: сначала он пошёл против Бога и его церкви и, будучи представителем расы господ и сыном фабриканта, стал офицером.

В национал-социализме он стал одним из многих вождей гитлерюгенда. С опозданием овладевая профессией, он познал Бога и стремился служить Богу посредством тайного обучения богословию, что стало причиной разжалования. Теперь он здесь познает нас, тебя, свою профессию, меня, которому он отныне оказывает поддержку.

Твой муж бросался из одной крайности в другую, и таким способом на путях развития своей души и своего духа он достиг больше, чем я и чем ты, чем мы, которые никогда не делали ничего другого, кроме того, что мы делали… Я восхищаюсь им».

Моя мать записала содержание этого разговора, после того как пришла к отцу со своим всё возрастающим беспокойством, действительно ли этот офицер и пастор, некогда «богач» со своим «прошлым» является тем самым, правильным её выбором.

Я понял, что «героическое» в солдатах, которые жили и действовали в рядах Сопротивления против своих главнокомандующих, заключалось не только в солдатском героизме. Это героическое проявляло себя в умении выдержать борьбу внутренних сил, осознавая собственное предательство, сопровождаемое постоянным страхом обнаружения и опасности, которую представляешь для своих товарищей.

Я понял, что движущая сила геройства лежит не только в человеческом нарциссизме (желание стать частью масштабного Целого),

но вторым планом может содержаться в сфере растущих страхов. Лишь передний план сохраняет область растущего восторга перед человеком, либо растущую к нему ненависть.

Романтическое представление юного офицера кавалерии, который с обнажённой саблей бросается в атаку во главе кавалькады с криком «Ура» (мотив, который использовали некоторые из поэтов романтического этапа литературы времен освободительных наполеоновских войн), также может подпитываться страхом смерти.

Мой отец должен был «не иметь» никакого страха. Ни на военном фронте, ни на другом фронте, где воевали против тех, кто планировал войну и был ею опьянён.

Урок 3. О клятве и присяге, и о том, как они нарушаются

«Твоему мужу далось это труднее, чем тебе, чем мне, Элизабет.

Твой муж и все мужчины, которые жили в гитлеровском рейхе, как активные христиане и как офицеры, должны были нарушать одну из данных ими присяг – ту, которую, будучи солдатом или офицером, принёс своему главнокомандующему Адольфу Гитлеру, либо присягу, данную как христианин или пастор своему Богу.

Я, дочь моя, как теолог и пастор, не должен преступать никакую присягу по отношению к преступнику Гитлеру».

Урок 3. (Мой личный).
Недоверие к собственному восторгу солдатской темой

Кем бы я стал, если бы к началу Третьего рейха я был молодым человеком? Солдатом, честолюбивым солдатом? Возможно.

Или я стал бы пацифистом, как мой дед, и официально вступил на путь церковного Сопротивления? Учитывая, однако, мою детско-отроческую радость от езды на лошадях, униформы и сабель, скорее всё же – солдат. Но тоже возможно.

Превратился бы я в равнодушную и помешанную на войне умертвляющую машину, которая больше не видит находящегося перед ним человека? Тоже возможно. Даже такое невозможное.

Вёл бы я себя так же, как мой отец, в период продвижения войск к Москве?

Моя мать передала мне то, что рассказывали о нём его товарищи по полку. А именно, что входя в выглядевшие опустевшими русские деревни, он вынимал наружу крест с распятием величиной с ладонь,

который всегда носил под своей униформой и, держа его в руке, входил в дома. При этом он громко пел. Хоралы и народные песни.

Чаще всего напуганные люди прятались на чердаках. Они оттаивали лишь тогда, когда видели его с распятием в руках и слышали его пение.

Вёл бы я себя так же? Надеюсь.

Эту историю я любил слушать, будучи ребёнком. Как и другую, о том, как мой отец, вернувшись из Сталинграда с парализованной рукой, подал заявку на участие в конных соревнованиях военных кавалеристов и занял одно из призовых мест.

Эта, с лёгким налётом китча и сентиментальности история об офицере, который также был пастором и входил в русские деревни с распятием в руке, пытаясь уменьшить страх, теряет свой китчевый привкус, благодаря тому что позднее я слышал подобное также и от других людей. Всякий раз это были другие офицеры христианской веры, которые с крестом в руке пытались хотя бы на короткое время уменьшить состояние ужаса у объятых страхом людей.

С той лишь разницей, что они не пели. Как мой отец.

Итак – я вёл бы себя так? Замаскированный пацифист в полном военном обмундировании? Возможно.

Я осознал, как это просто погружаться в истории своих близких, в те их слои, которые приходятся на времена, находящиеся между «сопротивлением и покорностью». Так называется книга Ганса Лилье – «Сопротивление и покорность». Её автор, участник движения Сопротивления, находился в заключении вместе с Мартином Нимёллером, после окончания войны стал епископом лютеранской поместной церкви Ганновера (и в настоящее время – крупнейшая в мире лютеранская поместная церковь), президентом Всемирного лютеранского союза, на протяжении жизни оставаясь ближайшим другом Вильгельма Фойгта. Даже в случае скандальных ситуаций, причиной которых стал пастор Фойгт и две любовные истории в его социальном окружении.

Чаще всего я рассматривал епископа со своего дивана, стоявшего в пасторском доме, восхищался его большим епископским крестом и сожалел, что мой дед не носит такой же.

Клятва, присяга? Собственно, человек не может гарантировать соблюдение ни одной присяги в течение длительного времени, поскольку он не видит своего будущего и не знает, в каком временно́м контексте и под каким этическим нажимом ему придётся изменить

своё мнение, а вместе с ним и свои действия в отношении принятой им присяги.

Например, в случае осознания, что он поклялся в верности человеку или системе, не предполагая, в каких криминальных и деструктивных целях может быть использована его присяга, а вместе с ней и он сам, став объектом инструментализации.

Урок 4. Когда дающий советы превращается в предающего

Существует ли только «либо – либо» в случае некоего обета верности, который проявляется первоначально в скрытой, а затем и в открыто брутальной форме уничтожения?

Действия описанных в повествовании офицеров, добившихся значимого положения и пришедших в движение Сопротивления, равно как и действия «мелких борцов Сопротивления» во всех частях вооружённых сил, равно как и действия тех, кто оказывал Сопротивление на церковном уровне, подтверждают нам, что не существует никакого «как – так и».

Принимая решение оказывать сопротивление системе, чьей частью являешься, человек целиком и полностью. в буквальном смысле до кончиков волос, а значит своей жизнью, подписывается на борьбу с системой, частью которой он является.

В момент этого решения человек принимает также и то, что он отказывается от этической защищённости и вынужден лгать. Довольно часто он вынужден лгать управленцам преступного режима. Довольно часто он лжёт «пока ещё товарищам». Достаточно часто – любимым членам своей семьи, чтобы не погружать их в беспрестанное чувство страха перед последствиями возможного обнаружения покушения и потерей собственной жизни.

Офицеры и священнослужители жили не в системе координат «как – так и», но в системе «либо – либо».

Писательница и философ Анна Арендт, которая, кроме того, обучалась у Мартина Хайдеггера и позднее критически высказывалась о его позиции по отношению к национал-социализму, в своих отчётах для английской прессы по поводу процесса Эйхмана в Иерусалиме постоянной задавалась вопросом: «Существует ли это “между”, это пространство между действиями “пока ещё соучастника” и действиями “уже преступника”? Пространство существование между сопротивлением против преступного режима с одной стороны и взаимодействием с этим режимом – с другой?»

Конечно, она осознавала риторическую сущность этого вопроса. Конечно во многих «исполнителях мелких ролей» национал-социализма то тут, то там просыпалась совесть, рождая осознаваемое или неосознанное чувство вины перед лицом истерзанных, погибающих, стоящих в очередь к смерти представителей другой, нежели их, господская, расы.

Евреи, недочеловеки…

Однако в свободном пространстве принятия решений между неосознанным, предосознанием и осознанием такие послушные вышестоящим, не мыслящие критически люди избирали для себя роль колеблющегося от ветра тростника. Извне такое колебание никогда нельзя было распознать.

«Мысли свободны» (цитата из немецкой революционной песни 19 века – *прим пер*.) не только в последовательно действующих силах Сопротивления, но и в тех, кто не может решиться, каким силам следовать.

После окончания войны в лагерях для интегрированных, затем после слушаний Нюрнбергского процесса, затем во время студенческих беспорядков в ФРГ, когда «поколение 1968 года» хотело знать, что совершали или не совершали их родители и деды во время гитлеровской диктатуры, постоянно возникал один и тот же феномен: бесчисленное количество «невиновных», «ни о чём не подозревающих» немцев, которые ссылались на незначительность своей роли и на своё незнание.

И сегодня, в 2020 году, их всё ещё находят, и они предстают перед судом. «Мелкие, ни о чём не подозревающие сошки», 90-летние, 100-летние, чаще всего сотрудники концлагерей. Смерть не имеет срока давности. Содействие в смерти – также её не имеет.

С помощью и поддержкой этих «попутчиков» была построена гитлеровская Германия. А не только лишь усилиями героев национал-социализма и их фюрера.

Я понял, что не существовало никакого «между». Дед, отец, поддерживающие их жёны и старшие дети были устремлены лишь к одной цели: к свержению зла и созданию новой страны.

Офицеры, участвовавшие в покушении на Гитлера 20 июля 1944 года продумывали свои действия, прибегая к применению насилия для свержения режима. Священники и другие гражданские силы сопротивления продумывали свои действия, избирая Дух Святой в качестве конструктивного мотора своей деятельности, планируя строи-

тельство нового государства со всеми его структурами на базе христианской этики.

Генерал граф Канитц, командир казарм размещённых в Це́лле химических войск, каждое воскресенье сидел возле кафедры Вильгельма Фойгта, черпая из их дружбы те мысли, которые впоследствии включались в «звёздные письма». Это был своего рода «информационный бюллетень» для офицеров и солдат христианской веры, который, подобно свету звезды, проникал в различные части войск.

Он также был схвачен после 20 июля, но затем отпущен. На этом последнем этапе войны Гитлер не мог позволить себе отказаться от всех членов генералитета и низших офицерских чинов, о которых было известно, что они поддерживают контакты с представителями движения Сопротивления или им симпатизируют.

Чем ниже был чин, тем выше была вероятность, что солдат останется в рядах Сопротивления. Длиннее становились лишь списки, фиксирующие имена этих «мелких симпатизирующих и оказывающих сопротивление», которые затем незадолго до капитуляции, когда ничего нельзя уже было спасти, должны быть казнены и были казнены.

Мобильные команды военно-полевого трибунала осуществляли выполнение своих обязанности при режиме посредством казни изменников за линией всех фронтов, прежде чем те пали.

Урок 5. Об энергии больших и малых войн

В начале 1970-х, когда мир ещё жил в состоянии войны, холодной войны, философ и физик Карл Фридрих фон Вайцзеккер выпустил небольшую брошюру о мире, которая поначалу не привлекла внимания. Позднее его точка зрения приобрела известность.

В этой работе он задаётся вопросом, что может произойти с огромным потенциалом агрессии, который накопился между Восточным и Западным блоками, между Советским Союзом и западным миром, подпитываемым Соединёнными Штатами. Как в отношении систем вооружений (атомная энергия), так и в отношении агрессивного потенциала на уровне психики, коллективного либо индивидуального.

Его представлению суждено было стать реальностью спустя ровно 20 лет. Холодная война закончилась, и обоюдная угроза, которая могла бы привести к Третьей мировой войне, была снята. Остался лишь вопрос – куда было направлено накопленное до этого времени несчётное количество деструктивной энергии? Энергия не исчезает, она ищет для себя новые места.

Вайцзеккер описал такую картину мира, в которой существующее до настоящего времени огромное количество агрессивной энергии распределится на огромное количество мелких и мельчайших мест, распространившись по всему миру.

Вместо Третьей мировой войны – только лишь мелкие войны по всей площади Земли. Собирательное понятие для всех этих мест – терроризм. Сегодня мы это познаём. Повсюду и во всё новых формах, касающихся каждого из нас.

Я научился внимательно отслеживать формирование агрессии, везде, где она себя проявляет: в крупных общественных системах демократического, авторитарного, фашистоидного склада, в партиях, правительствах, армиях, в наших семьях и – в себе самом.

Препятствуйте начальным проявлениям. Настолько хорошо, насколько это возможно.

Нет, я больше не испытываю той подростковой гордости за своего отца, который вместе с моим дедом пытался плыть в его «кильватере» против течения. Ни в сутане, ни в униформе такое плавание не бывает лёгким…

Я испытываю чувство облегчения, когда слышу и читаю, в том числе, в новых выходящих вплоть до наших дней исторических изданиях и исторических исследованиях о том, что в тогдашней Германии, называющей себя «Великой Германией» или «Тысячелетним рейхом», существовали люди, которые открыто боролись с этими зачатками формирующейся деструктивной фашистоидной агрессии.

Приведу цитату из «Ба́рменской декларации», которая была сформулирована кругом евангелических теологов, куда входили также Фридрих фон Бодельшвинг и Вильгельм Фойгт: «Мы отвергаем ложное учение, согласно которому государство посредством своего особого предназначения может и должно обеспечить единственную и тотальную организацию человеческой жизни».

Опубликование «Ба́рменской декларации» означало официальное противостояние новому рейхсканцлеру Адольфу Гитлеру и его партийной системе.

Урок 6. Молиться за врага?

От моего деда-теолога я унаследовал молитвослов, официально изданный во второй половине XIX века. Его дед и поколения священнослужителей того времени молились по нему во время войны между Германией и Францией 1870–1871 годов. Он молились, как и

все прочие участники войны, включая королевские семьи в Берлине и в Париже, в надежде на свою победу, но также определённо и за своих врагов, за солдат с противоположной стороны и за их семьи.

Такую христианскую позицию в периоды военного времени можно назвать «альтруизмом без бескорыстия» (способность идентифицировать себя со своей противоположностью, но без бескорыстной самоотдачи, которая, собственно, является частью альтруизма). Это проявляется, однако в восприятии человеком другого человека, того, который выступает против него. Этот взгляд был преобразован национал-социалистами в восприятие врага как недостойной и подлежащей уничтожению человеческой массы.

Покушение 20 июля 1944 года провалилось, и фюрер выжил.

В доставшихся мне в наследство документах я нашёл также указание президента правления поместной церковью Ганновера, предписывающее молиться во всех благодарственных молебнах и предстоящих воскресных службах за милостивое спасение фюрера.

Я читал этот документ с ужасом человека, готового провалиться сквозь землю от стыда за своего родственника. Этот президент был женат на двоюродной сестре Доротеи Фойгт, жены Вильгельма Фойгта. Или я несправедлив к нему, и он был вынужден лгать, чтобы, находясь в тени, оказывать дальнейшую поддержку в противостоянии Гитлеру?

Трещины проходили сквозь семьи. Быть христианином не означало ничего, поскольку «Немецкие христиане» были серьёзной опорой преступного гитлеровского государства. Вильгельм принадлежал к узкому кругу священников, объединённых Фридрихом фон Бодельшвингом в Бе́теле близ Билефельда, и этот круг основал «Исповедующую церковь» как движение, противостоящее «Немецким христианам».

Ясно, что после раскола в церкви внезапно возникло множество тогдашних «немецких христиан», которые пытались моментально отбросить в своей памяти определение «немецкий» и втайне по-прежнему симпатизировали «Исповедующей церкви».

Также ясно, что во всех объединениях, как бы грамотно и этично они не были организованы, всегда существуют шпионы, замаскированные активисты, двуликие Янусы.

Когда в 1945 году в Германию вошли войска победителей – на Востоке – Советская армия, на Западе – США, Великобритания и

Франция – то на улицах освободителей с ликованием встречали и те, кто до 8 мая 1945 года видел в них врагов.

Стебли камыша, гнущиеся под новым ветром, позабыв направление прежнего. С одной стороны. С другой – в рядах движения Сопротивления Гитлеру существовали силы, которым не было безразлично, кому они сдаются и кого просят о помощи в восстановлении.

Я осознал, что противостояние режиму не означает братание с прежним врагом, хотя тот и преследует ту же цель, что и движение Сопротивления.

Бывает, что победители не приносят ничего хорошего в побеждённую страну – вспомним Никколо Макиавелли (1469–1527), прилежного читателя Аристотеля и Платона. Его и многие другие политики вплоть до настоящего времени знали: иные победители делают доставшееся им ещё более худшим, что влечёт за собой необходимость дальнейшего преодоления.

Урок 7. Сначала покаяние – затем прощение

Последняя часть романа-трилогии, над которой я сейчас работаю, и которая описывает временной промежуток с 1945 до 2020 годов, включая ситуацию с Ковид 19 (в войне с Ковид мы все союзники), открывается следующим событием.

Событием, которое даровало борцу Сопротивления пастору Фойгту новый опыт единения тех, кого он оберегал в период национал-социализма – христиан, оставшихся или возвратившихся немцев с еврейскими корнями, коллег обеих ветвей Христианства.

Однажды, после того, как основные судебные процессы над военным преступниками были закончены, главные из них были казнены или отправлены за решётку, союзники стали постепенно открывать лагеря для военнопленных и места заключения, и на свободу постепенно стали выходить первые военные и гражданские, бывшие, теперь же «денацифицированные» нацисты, в пасторском доме появился некий человек и попросил о беседе с пастором Фойгтом.

Поднявшись наверх, в рабочий кабинет пастора, он обозначил свою идентичность: его фамилия Боровски, он – генерал войск СС. Войск СС, но не СС, подчеркнул он. Эти войска менее зависели от партии Гитлера, чем СС как таковые. Это было учтено на судебном процессе, поэтому его отпустили.

Вот уже несколько недель он искал жильё для своей жены, детей и для себя. Всё напрасно. Когда он называл своё звание, двери тотчас

захлопывались. Он может это понять, но это ничего не меняет в той внешней неопределённости, в которой живут его жена и дети.

На протяжении нескольких недель он ищет жильё не в тех городах, которые лежат в руинах, поскольку там люди и без того живут в стеснённых бытовых условиях, но в не очень маленьких, неразрушенных бомбардировками местах. Таких, как Целле.

Он слышал о пасторе Фойгте, и о том, что тот прислушивается к просьбам. Помогает беженцам, в некоторых отдельных случаях и бывшим офицерам гитлеровской армии. Его небольшая семья была бы благодарна за самую малую помощь.

Фойгт знал многих, в том числе архитектора Ваака, построившего в Целле большое количество блочных домов в баухаус-стиле. Один из таких домов граничил с большим пасторским садом.

«Пожалуй, я мог бы помочь», сказал Фойгт, как впоследствии рассказывал Боровски, – «Но при двух условиях». Он, Боровски, должен покаяться, искренне, убеждённо и перед Церковным советом. Кроме того, он, пастор, должен прежде уточнить у некоего человека, согласится ли он на соседство с СС-генералом. Этот человек уже живёт в этом блочном доме, но его семья была в движении Сопротивления Гитлеру и лишилась одного из родственников.

Этим «человеком» была графиня фон Мóльтке. Её муж, Гельмут Мольтке был арестован и казнён за участие в организации покушения на Гитлера. Остальные члены семьи хотя и остались на свободе, но жили тихо и уединённо. Поскольку в Целле, как бывшей герцогской резиденции с прочно укоренившимся духом консерватизма, собирались и «коричневые», для которых участники Сопротивления и их семьи были и оставались «предателями».

Завершение истории с поиском жилья семьёй Боровски состоялось вновь в рабочем кабинете пастора. Это был разговор между тремя собеседниками: графиня, Боровски и пастор.

Боровски изложил своё раскаяние устно, а также, по собственной инициативе и письменно на четырёх страницах. Графиня изначально отвечала отказом, затем оставила возможность принятия решения открытый, в зависимости от результатов личной встречи.

На этой встрече графиня фон Мольтке лично убедилась в «превращении Савла в Павла». Семья Боровски разместилась на нижнем этаже блочного дома архитектора Ваака, напротив блока, в котором жила графиня.

Ни тот, ни другой не искали дальнейшего общения, но если встречались, то приветствовали друг друга, находясь на отдалении. На той дистанции, которая делает возможным прощение, основанное на христианских принципах – при условии раскаяния.

Фойгт ещё несколько раз вступался за бывших представителей гитлеровской Германии так же, как во времена фашистской Германии он вступался за их жертв.

Урок 7. Базовые принципы. Основные выводы.

Христианский принцип обозначается там, где в Новом Завете распятый на Кресте Иисус Христос восклицает: «Господь, прости им, ибо они не ведают, что творят». Обилие пересказанных героями Нового Завета выражений, не позволяет гарантировать дословное цитирование Иисуса Христа, допуская при этом описания оказанной им помощи и его жизненных взглядов, которые обходными путями, благодаря Апостолам и Евангелистам, записавшим их лишь несколько десятилетий спустя, были донесены до христианской части человечества, привнеся ту этику, которая была свойственна также далёким от церковных постулатов обществам.

Утверждение, что совершившие политически окрашенные либо бытовые криминальные деяния преступники всего мира должны быть прощены, потому что они не ведали, что творили, было недопустимо для такого, как Вильгельм Фойгт и для всех интеллектуальных, мыслящих священников, без того, чтобы это не было подкреплено внутренней трансформацией прошлого мировоззрения.

И сегодня, наблюдая современные политические системы и некоторых их вождей, мы видим, что примитивное, популистское, открыто деструктивное поведение поначалу, казалось бы, одерживает верх над разграничивающим, обдуманно-взвешенным поведением. Тем самым я не намекаю на Дональда Трампа, но на всех «дональдов трампов» в прошлом и настоящем времени. В лице Гитлера немцы выбрали преступного совратителя, который до настоящего времени служит образчиком для сравнений, когда начинают размышлять о диктатуре. Простые сравнения никогда не освобождают от этики, которая, благодаря Моисею и его Скрижалям Завета, утвердилась задолго до Иисуса Христа и распространилась на всё человечество. Не убий. Не произноси ложного свидетельства на ближнего твоего и т.д. и т.п.

Десять законов, которые сегодняшние молодые юристы едва ли знают, хотя большинство цивилизованных правовых систем базируется на этих Десяти заповедях Моисея.

Томас Манн рассказывает изумительно человечную историю о Скрижалях, отправителем которых предположительно является Творец. Он был опытный политик, этот Моисей, он понимал, что должен назвать более значимого авторитета – Бога, чтобы внизу, у подножия горы провести его, Моисея, базовые законы.

На примере графини Мольтке и генерала Боровски я понял, насколько близкими становятся определённые жизненные концепции некоторых преступников и жертв в результате политической катастрофы: оба живут уединённо, оба ведут себя тихо. Боровски – под давлением этики союзнических войск и по личным убеждениям. Графиня – по причине того, что, как до, так и после, часть населения видела в участниках движения Сопротивления предателей. Такие представители общества в послевоенной Германии держали своё мнение втайне, выражая его скрыто и тихо – как некогда их жертвы.

Крайности часто бывают похожи друг на друга, словно близнецы. Теперь уже не громкое, но тихое сопротивление против Сопротивления воздействует, проникая в социальную атмосферу так же, как и громкое. Порой даже сильнее – подобно любой вынужденно подавляемой агрессии. Это нам известно из социальной педагогики и учения о динамике групповых процессов: подавляемое, вытесняемое, скрываемое воздействует зачастую более сильно, чем открыто провозглашаемое.

И в завершение. Смерть моего отца показывает мне, с какой пагубностью всё ещё продолжает тайно пестоваться гордость побеждённой в 1945 году (наконец-то и слава Богу) расы «господ немецкого народа», руководимого Гитлером (словно воскреснувшая вновь в современном немецком правом радикализме).

Изначально мой отец считался «павшим» после налёта британской авиации на Хомбург на Сааре, где его отряд отвечал за охрану сооружений железнодорожной станции. Это был типичный род деятельности для тяжело травмированного вследствие парализации предплечья офицера. Так сообщили моей находящейся на 9-м месяце беременности матери, основываясь на официальном извещении капитана, документально подтвердившего «героическую смерть» её мужа, моего отца.

От моей матери за три дня до моего рождения скрыли его расстрел командой военно-полевого трибунала, о чём я впервые узнал от католического монсеньёра из Касселя по имени Франц Фогт (Фогт – без буквы «й»). Он был военным священником и исповедником капитана, который подтвердил героическую смерть Гельмута Декера. Но сообщил о летучей расстрельной команде и о казнённых. И о том, как их тела лежали утром, прислонённые к стене дома. Незадолго до британского воздушного налёта. Так к стене дома не прислоняются недавно павшие от пуль или убитые взрывной волной. Там лежали, прислонившись, мёртвые, чьи тела лишь встряхнуло от налёта авиации.

Определение «героическая смерть» служило гарантией того, что павшего настигла смерть солдата. В противоположность смерти «предателя». «Героическая смерть» означала также возможность претендовать на денежное содержание для вдовы и её детей. «Героическая смерть» означала, что моя мать слышала то же слово, что слышали 55 миллионов семей во всём мире, в которых кто-либо из родных «пал на полях сражений»: смерть. «Смерть» было повседневным словом. Оно затрагивало всех, кто продолжал жить дальше, и они тихо делали это, поскольку такие сообщения приходили ежедневно, ежечасно.

Достоверную информацию семья получила лишь из письма моего отца, которое он написал непосредственно перед расстрелом: «Дорогая мама, когда ты будешь читать это письмо, меня уже не будет в живых…» Далее следовали слова благодарности семье, товарищам по Сопротивлению.

Я вставил это письмо в рамку и повесил над моим письменным столом. Вместе с его офицерской саблей. Рядом – погоны из времени службы в кавалерии, затем – ножницы для разрезания бумаги из его письменного стола, затем – серебряный бокал, который, будучи пастором, он брал с собой для причащения умирающих, затем – его гитара, с которой он, словно перелётная птица, колесил по Германии, в пору, когда стали появляться зачатки национал-социализма, поскольку Гитлер в своём заключении уже писал свою книгу «Моя борьба».

Книгу, которая вышла в 1925 году, уже тогда возвестив о всех грядущих преступлениях и соблазняя тем, как хорошо может жить немецкий народ, если он пойдёт по предлагаемому ему пути.

Перевод с немецкого – Татьяна Резницкая

Татьяна Резницкая (Оренбург)

Антигитлеровская тема в романе Г.-Г. Декера-Фойгта «Пасторский дом»: искусство как форма свободы и сопротивления

«Где, простите, будет кукольный театр с господином Гитлером? В помывочном помещении конюшни или наверху, в коридоре рядом с кабинетом господина пастора?», – таким вопросом одноклассников девятилетнего Пауля, одного из сыновей пастора Георга Вильгельма Фойгта (в латинской версии – Вогинтиуса), главного героя романа-трилогии Ганса-Гельмута Декера-Фойгта «Пасторский дом», открывается вторая часть этой масштабной саги, повествующей о судьбе пасторской семьи на фоне захвативших в XX веке Германию и Европу драматических коллизий. Ироничный, явно двусмысленный подтекст фразы, ставшей, кроме того подзаголовком одного из томов второй части трилогии, относится не столько к юным гостям пастора Вогинтиуса, приглашённым к нему на представление домашнего кукольного театра, но прежде всего определяет собственно позицию главного героя, его неприятие нарождающихся грозных перемен.

В основу романа легла подлинная история семьи пастора Вильгельма Фойгта, настоятеля церковного прихода в Ноенхойзене – одном из округов города Целле, с 1933 по 1958 годы руководившего Евангелическо-лютеранской поместной церковью Ганновера. Автор романа – сын старшей дочери пастора, родившийся в марте 1945 года и всего лишь на несколько дней «разминувшийся» в этом мире со своим отцом, Гельмутом Максом Декером, который был расстрелян как участник антигитлеровского Сопротивления и заговора высших офицерских чинов за три дня до рождения сына. Ганс-Гельмут Декер-Фойгт воспитывался в семье своего деда и с младенческих лет впитал дух, уклад, атмосферу этого богатого традициями семейства. В своём повествовании он основывается на охватывающих не одно столетие документальных свидетельствах из семейного архива – эпистолярном и публицистическом наследии самого Вильгельма Фойгта, а также

письмах и дневниковых записях его супруги Доротеи Фойгт (урождённой Цитц), дочери пастора центрального и старейшего храма города Любека – Церкви Девы Марии, а также более ранних письменных свидетельствах родов, чьи представители на протяжении более чем пяти веков служили врачами, юристами и священниками.

Масштабные, поворотные исторические события – Первая мировая война, последовавшее за ней время кризиса и депрессии, приход Гитлера к власти, Вторая мировая война и послевоенные годы, становятся определяющими векторами разворачивающихся в романе событий.

Центральная часть трилогии посвящена Второй мировой войне и предшествующему ей периоду гитлеровской власти в Германии. Каждый из составляющих её двух томов имеет своё название, обыгрывающее термин, использующийся в немецком языке для обозначения свастики: *Hakenkreuz* («крест с крючками» или «крест с зацепками»). «О зацепках с крестом» – так называется первый том части, «О кресте с зацепками» – таково название второго тома.

«Зацепки» с этим крестом Иисуса видятся национал-социалистам, когда они думают о церкви. Зацепки с крестом наблюдает гитлеровская партия свастики – «креста с зацепками» в своей резиденции, консервативном городе Целле, когда пастор Георг Вильгельм Вогинтиус начинает крестить евреев и проявлять другие признаки противостояния «господину Гитлеру».

О «кресте с зацепками» думает Георг Вильгельм Вогинтиус, когда он думает о нацистах, негодует в их адрес, сотрудничая со своими соратниками из военного сопротивления, расширяя круг доверенных лиц, среди которых приближённые к Гитлеру главнокомандующие, сотрудники концентрационного лагеря Берген-Бельзен, единомышленники в Швейцарии и Шотландии.

Искусство, в самых различных его проявлениях пронизывает всю ткань романа, будь то его высокие образцы – живопись, литература, музыка, включённые в повествование как неотъемлемая часть жизни обитателей пасторского дома, либо иные его ипостаси, подобно тем, что встречаются в шутливых, слегка ироничных описаниях обстановки дома в Ноенхойзене, куда семья Вогинтиусов (Георг Вильгельм с супругой Доротеей и семью детьми) переезжает в связи с его назначением в Целле и сменой на этом посту его предшественника пастора Кро́мэ.

В Ноенхойзене всё было так же, как и в других церковных общинах: дом пастора, тем более нового, был обязан рассказывать о себе больше, чем другие семейства.

«Тот, кто примером служит
Пример собой являет пример также в том,
Чтоб действий не скрывать,
Иль тайных дум иных.
Пусть видят все: мы пьём
Из чашек жестяных»

Это изречение было вышито на льняном полотенце и принадлежало пасторскому дому одного из кузенов Доротеи. А тот, из любви к одной из этих алеманских, черноволосых и смуглых уроженок Швабии привнёс её в пиетистский Вюртемберг.

– Они любят бедность, потому что ею можно слегка покичиться, – сетовал Георг Вильгельм, – иначе они не стали бы вышивать то, что к тому же фальшиво по метру стиха и не содержит никакой «изюминки». «Жестяная поэзия» всё это…

Развешивая картины, в рамах и без рам, кресты с распятием и без него, дети выясняли, в чём состояла дополнительная особенность внутренней архитектоники дома. Хотя стены комнат и были перекрашены заново, однако после высыхания на них тотчас вновь проступали трещины, маленькие дыры, большие дыры. Но в особенности гвозди, те, что остались от висящих на них прежде картин с изображением младенца Христа, повзрослевшего Спасителя, свадебных картинок собственного изготовления, изображений истекающего кровью на кресте Сына Божия, портретов родителей, картин с мотивами играющих в саду матери и ребёнка, картин со Святыми – победоносными всадниками и поверженными ими драконами под бдительным оком сопровождающего их Господа, портретов предков в париках, мучеников, чьи тела усеяны стрелами, картин, рисующих Иисуса с ягнёнком на плечах и без него, картин Людвига Рихтера и Пауля Гейзе на тему семейных ценностей, пейзажей с видами ближайших окрестностей.

Ангелы появились из двух ящиков, на которых можно было прочитать слова: «ИСКУССТВО!», а после восклицательного знака длинное – «ВНИМАНИЕ», написанные большими печатными буквами красками из набора рисовальных принадлежностей Урсулы. Большие ангелы, маленькие ангелы, мальчики-ангелочки, благородные юноши, с грудью или без, но все – с крыльями.

– От трещин на стенах лучше всего спасает Иисус, – решила Урсула. Родители улыбнулись и повесили Иисуса Христа на трещину в детской комнате. Дырам на стенах нужны были исключительно младенцы Иисусы, чтобы под прикрытием вечных священных мотивов готовиться к следующему поколению искусства и следующему пасторскому семейству (1, с. 16–17).

Особое место в романе, как и в судьбе пастора Вогинтиуса занимает театр. Но не столько на уровне бытования профессионального искусства, сколько в многообразии форм, которые проникают в повседневную жизнь, становятся органичным способом проявления личности, мировоззрения, своего Я, предоставляя возможность реагировать на окружающую Георга Вильгельма отнюдь не простую действительность.

– Что он там делает со своей правой рукой? – стали спрашивать с неподдельным интересом уже с первых дней его пребывания в Целле, когда он демонстрировал этот создающий впечатление чуть ли не пренебрежения взмах свой конечности. Как раз в тот момент, когда дело касалось ставшего с недавних пор официальным гитлеровского приветствия, которое имело целью по возможности вытеснить бытующие «добрый день» или «привет» – на севере и «Бог Вам в помощь» – на юге.

Благожелатели быстро нашли объяснение.

– В младенческом возрасте он упал с пеленального столика и с тех пор страдает искривлением позвоночника, приглядитесь же. Он просто немного ущербен физически. Он же приехал из Бе́тэля, а там на это не обращают внимания.

Недоверчивые брали на заметку. Скрупулёзные же знатоки расового учения пристально вглядывались, прочно запечатлевая в зрительной памяти, в сознании, но ещё прочнее – на бумаге. С первых дней, здесь, в Целле (1, с. 13).

Георг Вильгельм должен был ведь ещё произносить нечто, в соответствии с его ущербным гитлеровским приветствием. И то, что он издавал, сопровождая взмах своего вихляющегося предплечья, было для него абсолютно нетипично, это было всего лишь бормотание. Некоторым, кто подходил к нему совсем близко и кому от тотчас с бросающейся в глаза быстротой протягивал руку, опустив её

после партийного приветствия, казалось, что они слышали «радлер», вместо «хайтлер» или других повсеместно употребляемых речевых сокращений, смягчающих чёткую артикуляцию нацистского возгласа.

Радлер!

Он, действительно, бормотал название этого баварского напитка, прочитав его на этикетке заблудившейся в провинции Ганновер бутылки из кладовой, где Доротея хранила подсолнечное масло, которое дети отжимали по осени в пасторском саду (1, с. 71).

Подобная «закамуфлированная» способность к лицедейству, используемая в определённых отнюдь не юмористических ситуациях, позволяла сохранить себя, свою идентичность в условиях, когда эта идентичность всячески растаптывалась, подчиняясь целям государственной гитлеровской пропаганды. И не только в повседневном общении, но и на допросах в гестапо, где фиксировались все проповеди неугодного пастора и куда он регулярно вызывался для дачи объяснений.

Когда отцу «нужно было» в Ганновер, это означало очередной допрос в гестапо, очередное волнение по поводу того, каким способом отец вечером вернётся домой.

Если он вернётся.

В прошлый раз обычно столь дисциплинированный, вежливый человек с украшенным черепом кортиком, слева на чёрной униформе, орал, минуя всякое приветствие:

– Вы нанесли оскорбление Гитлеру! Я упрячу Вас в концентрационный лагерь!

Первую половину высказывания он повторил один раз, вторую – дважды. Спокойнее и вежливее стал он лишь тогда, когда другой человек «с черепом» крикнул в приоткрытую дверь: «Время приёма пищи!», – и пригласил пройти на обед.

– Здесь! С этого момента Вам запрещены выступления вне стен Вашей церкви, больше никаких докладов. Подписывайте и помните при этом о том, что нарушение этого запрета мгновенно влечёт за собой штрафные меры. Вам это уже известно.

Так было в прошлый раз. Четыре недели назад. В очередной раз – четыре недели назад.

– У гестапо, с точки зрения времени, есть «свои дни», как у женщин, каждые четыре недели. С той лишь разницей, что их тело при этом не очищается, готовясь к новой жизни, подобно женскому организму – они, напротив марают жизнь. От раза к разу. – сказал однажды Георг Вильгельм, снискав в ответ недовольное покачивание головой Доротеи и других взрослых женщин. Не из-за сказанного, но оттого, что он это говорил при детях. Поскольку масса того, что они вынуждены были скрывать, – добровольно, так как сами чувствовали риск многих отцовских высказываний, либо вынужденно, – множилась и множилась.

Вечером Георг Вильгельм вновь был дома, коротко рассказывал о воплях в гестапо. Он умолчал о сегодняшних запугиваниях концентрационным лагерем, что у него легко получилось, так как такие угрозы звучали в Ганновере регулярно, а любая угроза, сформулированная в серии последовательностей, при каждом новом повторении умирает медленной смертью.

Георг Вильгельм рассказывал чуть ли не с удовольствием, что на этот раз он подписал согласие больше не публиковаться.

– Больше никаких докладов вне моей церкви, больше никакой публицистической активности вне моей церкви, – Георг Вильгельм усмехнулся, глядя на подавленные выражения лиц, сидящих за ужином вокруг него домашних. – Но что означает «вне моей церкви»? Моя церковь – это не только церковь в Ноенхойзене. Моя церковь – это церковь Иисус Христа, и она имеет множество церквей, часовен, монастырей, диаконических общин. У церкви Иисуса Христа много газет, журналов, издательств. Всё это принадлежит церкви Иисуса Христа. Я повинуюсь гестапо, но иначе, чем оно думает. – При этом Георг Вильгельм отсалютовал, приложив правую руку к своему напоминающему тонзуру венчику волос резче, чем Генрих и Германн, когда он видел их на улице салютующих кому-то гитлеровским приветствием (1, с. 338).

Актёрское дарование главный герой романа использует и в другой, не менее рискованной ситуации, когда вместе с близким ему по убеждениям католическим священником, патером Матиасом, спасает заключённых концентрационного лагеря Берген-Бельзен.

Пожелания счастья приходили также и от членов общины. Господин Харборт, пожарный, тоже писал от руки, делая короткие

завитки наверх и более длинные вниз. Как и Рудольф в своей телеграмме, открытку он использовал для двух разных поводов – по одному на каждую сторону. «Пожелание счастья и Божьей благодати юной паре», – на одной стороне. Другая информировала Георга Вильгельма о том, что Харборт вновь имеет две контрамарки в кино, а также дату, когда их можно забрать.

Это дополнение было причиной того, что Георг Вильгельм бросал все дела, садился на велосипед и ехал к патеру Матиасу, в чьём пользовании находился опель «Baujar 1932», который не мог быть изъят или конфискован по причине множества мелких католических ячеек, нуждающихся в патронате.

... То, что сейчас стали возможны две контрамарки в кино, означало новый риск для Матиаса, который он «берёт исключительно на одного себя, потому что у Вас семья, а у меня её нет. В противном случае я не делаю ничего», – отрезал он сухо, когда Георг Вильгельм пытался поначалу настаивать, что те, ему Георгу Вильгельму, названные овцы, должны им лично быть доставлены в спасительное стадо.

... Георг Вильгельм вынужден был согласиться, что риски должны быть распределены: как руководитель церковного округа, он высказывается публично и ведёт официальную переписку, а потому не должен выполнять ещё и работу тёмных личностей, но лишь сопровождать. Вот уже дважды приезжал Харборт в своей тёмно-синей униформе пожарного к патеру Матиасу вместе с огромной, предназначенной для покупок корзиной своей жены, в которой лежал второй комплект униформы, точь в точь подходящий по размеру Его Преосвященству.

Доротея предполагала, и потому не расспрашивала. Её предчувствие и её решение далее не спрашивать, имело две причины. В вопросах пожарной команды и бесплатных билетов в кино она наталкивалась в лице Георга Вильгельма на гранитную стену, когда он говорил, что основной груз лежит не на нём, а на других. Это была первая причина. Вторая же была связана с тем, что господин Харборт однажды поставил корзину для покупок, одну из тех, что снабжены плетёной крышкой с высокой защёлкой, внизу в бюро, прежде чем подняться наверх, в рабочий кабинет пастора.

Не она, не Доротея заглянула в корзину, но фройляйн Марта. Корзина мешала ей подметать.

– Знаете, что там внутри, госпожа пасторша? – Вопрос содержал в себе глубокое недоверие. И хотя Доротея не хотела этого знать, её проинформировали. – Там внутри униформа СС, вместе с фуражкой сверху. А под ней сложено всё остальное.

Тогда она спросила Георга Вильгельма.

– Нет, – ответил он, сохраняя при этом абсолютное спокойствие, – нет, это не униформа СС, прошу тебя! Это запасная пожарная униформа господина Харборта. Фройляйн Марта не знает такой униформы, потому что у нас на Кирхштрассе редко случаются пожары, так как с одной стороны улицы – церковь и кладбище, а с другой – редко стоящие дома…

С тех пор она больше не задавала вопросов, когда приходил господин Харборт. По случаю двух контрамарок в кино.

Они всегда ехали вдвоём, господин капитан пожарной службы Харборт и его заместитель, один евангелического, другой католического исповедания. На «Опеле» они ехали в Берген, каждый раз, минуя пору закатных сумерек, когда небо висело низко, скрывая даже месяц и звёзды. От Бергена они проезжали ещё несколько километров, направляясь к входу в большую кухню, возле которого ждал один из немецких поваров, брат господина Харборта, в отличие от него не являющийся членом партии.

Для верности звучали короткие и резкие приказы обоих офицеров СС, которые быстро выходили из «Опеля», открывали дверь, и кратко выкрикивали фамилии. Повар так же поспешно салютовал, кричал что-то, оборачиваясь назад в помещение кухни, где вместе с помощницей повара из Бергена хлопотали над утренними рационом недавно прибывшие польские заключённые.

Это были заключённые, но не военнопленные. Те сидели и ели в других местах, работали на верфях и в крестьянских хозяйствах. Эти, здесь, были поляками.

И евреями.

Снова команды обоих людей в униформах, после чего повар вытолкал двух поляков из дома, и они исчезли в «Опеле».

Так происходило уже дважды, и на следующей день кухонный персонал лишь пожимал плечами. А что нужно было думать, не говоря уж о действиях? О том, что делало СС, думать не следовало, не говоря уж о том, чтобы что-либо делать (1, с. 660–662).

Органическое слияние ключевых для главного героя повествования сфер – искусства и теологии, их взаимодействие в той центральной, ключевой сфере, ядро которой составляют духовность и гуманизм, лежит в основе выбора им своего жизненного пути, своего предназначения.

В тёмное время года, следующее за новогодними празднованиями, когда Георг Вильгельм осознавал, что богослужения Адвента, Рождественского Сочельника и Рождества остались позади, и Доротея говорила, что ему стоило бы вновь уделить время детям, он играл.

И тогда Георг Вильгельм становился тем, кем он представлял себя в своих самых заветных мечтах, размышляя в средних классах школы о своей будущей профессии – театральным актёром. Это желание пришло на смену другому, тому, что в детские годы было обращено лишь к профессии пастора, точнее пастора в Хольденштедте. При этом он конкурировал с Адо фон Вензенбургом, который тоже с большей охотой стал бы пастором, нежели владельцем дворянского поместья. Из-за огромного чердака под соломенной крышей пасторского дома, служившего детям безграничным игровым пространством. И в палящий летний зной, и зимой, когда тепло шло снизу, «переваливаясь» через балки чердачного пола и заполняя пространство сообразно климату, в то время как дети валялись и кувыркались на расстеленных матрацах, набитых соломой…

Ну что ж, годом позднее Георг Вильгельм сделал выбор в пользу пастора, но непременно пастора в Зюденбурге, Неттелькампе или Ульцене. Как его дед. Как его прадед. Как его прапрадед. Как его двоюродный прадед. В конце концов значительная часть богослужения в алтарном пространстве «также определённым образом включала в себя искусство игры, мимики, искусство жеста и слова». Это сформулировал ещё его дед. В надежде, что его слова, подобно семенам, упадут на почву юношеского сознания внука, чьи профессиональные фантазии, всё ещё устремляясь к пасторству, «расцветали» теперь при мысли об актёрстве: «Отдалённо литургия, каждый шаг в алтаре и на хорах, на кафедре, вплоть до прощания с прихожанами после окончания службы возле выхода из церкви, во многом родственна сцене».

В конечном счёте, далёкий, невидимый Бог на небе, будучи работодателем Георга Вильгельма, был ему ближе, чем сценические подмостки, которые были частью земного существования. Подмостки имели границы. Творение же Господа их не имело (1, с. 23).

Это безграничное, сотворённое Господом пространство, которое для пастора Вогинтиуса репрезентирует себя в стенах храма, является важнейшим стимулом, основой его существования. Здесь его руки абсолютно свободно взмывают вверх, порой призывая к тишине и вниманию, порой дирижируя общим пением общины, здесь его великолепные ораторские способности находят своих приверженцев и завистников, здесь его проповеди, будучи образцами риторического искусства, рождают особую атмосферу свободы духа, привлекая не только агентов гестапо, записывающих их дословно, но и множество прихожан из прилегающих к Ноенхойзену мест. Именно этот, столь свойственный искусству дух свободы позволяет ему, оставаясь в рамках условностей того или иного жанра (к примеру того же кукольного театра) балансировать между шуткой, пародией, гротеском, политикой и моралью.

Был январь 1934 года. Миновало Богоявление. Переезд, состоявшийся почти год назад уже давно сменился периодом обустройства.

Более спокойные времена, потому что желающие покинуть эту землю в конце осени или к концу года своевременно умерли, и в течение недели возникали лишь отдельные случаи.

Более спокойные времена, потому что тот карточный домик, который Гитлер представил в красках в пору своей бытности художником и о котором открыто грезил на первых порах деятельности политического оратора, теперь был выстроен из бетона с расчётом на ближайшую тысячу лет.

Поток законов 1933 года превратился в штормовой прилив. Теперь шторм трансформировался в некую ясно очерченную масштабную величину, и в обиход вошла манера обращаться на ты, – с высоты этого величия. Во всяком случае, коллективно: «…вы, германские мужчины и женщины…!»

Когда сейчас, после Рождества детки пришли смотреть представление кукольного театра, за дверью кабинета пастора прозвенел колокольчик, и к ним навстречу вышел директор театра, в тех

же чёрных брюках и тех же длинных чёрных ботинках, которые они утром видели под рясой пастора, но при этом – в белоснежном домашнем жакете и цилиндре поверх образующих своеобразную тонзуру волос, то аплодисменты публики раздались исключительно в честь директора пасторского театра, на чьих щеках алела такая же яркая краска, что и на обеих афишах с названием пьесы. Афиши всегда получались быстро. Они рисовались на обратной стороне предназначенной на выброс бумаги для корреспонденции, писем, которые содержали ошибки и потому не могли быть отправлены. Но девственная обратная сторона листов великолепно использовалась в качестве средства для нанесённой цветными мелками или тушью рекламы.

– Сегодня мы впервые ангажировали господина Гитлера в качестве актёра, – сказал праздничным тоном голос под цилиндром, и Элизабет с Генрихом скрылись за жёлто-бело-голубой деревянной ширмой.

– Сегодняшние актёры нашей пьесы «Кому Бог дарует истинную милость», – Георг Вильгельм напряжённо усилил восходящие интонации своего голоса в момент точного появления Элизабет и Генриха, которые выступали за бело-голубыми и бело-жёлтыми досками ширмы. Они представляли кукол своими голосами – полицейского, полностью в чёрном, с белой бородой, ведьму с рыжими волосами и большой бородавкой на совсем ещё молодой коже, зелёного охотника, принцессу, состоящую по большей части из золотых волос и красного платья вместо тела, а также деревянного пастора в своей рясе с белым беффхеном и похожим на горшок беретом на голове с улыбающимся румяным, лунообразным лицом. Затем – король, и конечно, Касперль, который на этот раз держал за руку и вёл из-за маленького занавеса кого-то, кого ещё не было видно.

Стояла напряжённая пауза, пока Касперль значительно, со всё возрастающей динамикой в голосе, от которой он обычно срывается в фальцет, не крикнул: «Сегодня мы имеем честь, сегодня – ну-ка, кто у нас тут сегодня, Ваши аплодисменты! Сегодня у нас господин Гитлер!»

Из-за занавеса, печатая шаги, при которых были видны тощие ноги, обёрнутые в униформу цвета штурмовых отрядов и вышагивая словно на приёме парада, вышел новенький.

– Наш фюрер! – вскричали пара голосов из публики.

– Хайл Гитлер! – Рудольф и один из сыновей Бре́ннэ.

Паола, дочь садовника Августина хихикнула:

– Глянь-ка, униформа-то из нашего мешка для семян, там и имя наше написано.

Он был без сомненья узнаваем, этот фюрер. Даже и без униформы из мешка для семян подсолнечника. Яйцевидная голова новой куклы была обклеена чёрным бархатом в тех местах, где череп закрывали волосы, с навязчивостью зачёсанные на правый пробор и словно бы напомаженные. Крохотный остаток бархата украшал пространство между носом и верхней губой.

*– Адольф, – сказала кукла и поклонилась, всё ещё держась за руку Касперля, – Адольф, зовусь я и пришёл сюда затем, чтобы держать речь перед теми детьми, которые хотят вступить в HJ (Гитлерюгенд (Hitlerljugend) обозначался HJ по начальным буквам составляющих слово существительных – **прим пер**.). Что означает – союз Господа Иисуса (Herr Jesus – при сокращении звучит аналогично – HJ, что и обыгрывается в тексте – **прим пер**.)*

Голос за ширмой принадлежал Генриху, который был не только магистром чисел, но и искусным имитатором голосов. Порой он даже получал от друзей «гонорар» – конфету или полсигареты, когда копировал учителей на переменах в углу школьного двора гимназии Эрнестинум. Дома он играл бесплатно.

Сегодня он неподражаемо имитировал голос фюрера. С его характерным паузами, после которых голос либо взмывал вверх, либо вновь опускался в глубину. В зависимости от содержания обращения. Сегодняшнее обращение содержало призыв к посещению детских богослужений, «которые не-пре-мен-но являются частью вос-пи-та-ни-я и фор-ми-ро-ва-ния на-сто-я-щего немецкого ребёнка и для всех, ВСЕХ – ответственных немецких ма-те-рей и от-цов должно иметь такую же, ТАКУЮ ЖЕ значимость, как и по-ли-ти-ческое воспитание завтрашних национал-социалистических граждан!» (1, с. 25–27).

Многогранен пласт литературы. Проза и поэзия, классическая и современная героям романа литература, публицистические статьи и трогательные, основанные на аутентичных образцах из семейных архивов примеры эпистолярного жанра – всё в полное мере насыщает страницы романа, погружая читателя в культурные реалии.

Огромную роль в романе играет и музыка. Являясь своеобразным барометром эмоциональной атмосферы романа, она сопровождает проповеди Георга Вильгельма, она – неотъемлемая часть богослужений, способная поддерживать, вдохновлять, утешать и сопереживать там, где слова становятся бессильны. В такой же мере она – особая составляющая всей домашней жизни, где пение и молитва органично сопряжены, где каждый из членов семьи постоянно напевает те или иные мотивы, порой даже и не замечая этого, потому что весь уклад пропитан пением, музицированием, традициями домашних музыкально-театральных вечеров.

Музыка становится импульсом для открытия новых сторон своей личности, а порой и пронзительных откровений, как это происходит, к примеру с Георгом Вильгельмом не концерте, посвящённом Рождеству при прослушивании одной из кантат И.С.Баха. Музыка сопровождает героев в особо трепетные и важные для них моменты, открывая их сердца навстречу друг другу, как в сцене объяснения старшей дочери пастора Элизабет и её избранника Макса Дециуса.

Они пересекли Харвестеудер Вег и пошли по тупиковой улочке мимо здания в классицистском стиле, перед которым он остановился, завидев его с берега, и сказал: «Вот это оно!»

Три слова продолжали звучать в ней, пока он вёл её мимо главного портала. Она не думала о них, она продолжала их чувствовать, и ощущала некую смесь тоски и укора, восхищения и сопровождающего покачиванием головы недоумения. Поскольку и он в отрицании покачал головой при этих трёх словах.

*«Райхсштатканцлер» («имперский наместник» – **прим пер**.) – было написано на латунной табличке рядом с главным входом. Знамя со свастикой свисало безжизненно, потому как ни со стороны центральной части города, ни от воды сюда не долетало ни малейшее движение воздуха, которого было бы достаточно, чтобы дать импульс движению полотнища. Величественная строчка латунной таблички, гласившая «райхсштатканцлер», и способная навести непосвящённых на мысль, что здесь располагается наместник всего рейха, принимала более скромный масштаб, благодаря нижней, отчётливо выбитой более мелким шрифтом строчке «окружное руководство свободного ганзейского города Гамбурга»*

Они стояли на второй стороне тупиковой улочки перед двойной дверью. Возле двери не было никакой наружной охраны. Никакого приветствия, никакой молодцеватой бравады. Но некий человек в униформе с круглым, приветливым лицом, показавшимся за стеклом маленького, окаймлённого серебристо-свинцовой рамой окна, улыбнулся сквозь стеклянную дверь и открыл её изнутри. Он ждал.

Сначала поприветствовал открывший дверь, затем поприветствовал Макс, затем они похлопали друг друга почти одновременно по плечу, словно натренировавшись, каждый – правой рукой по левому плечу.

– Благодарю, Кауфманн, я хотел однажды показать моей невесте Элизабет место, где я танцевал и мечтал, что буду когда-нибудь кружить здесь свою возлюбленную. Ещё и потому, что главный фасад этого здания так похож на фасад моего родительского дома. Теперь, однако, пригласить возлюбленную более невозможно, поскольку я – ну да Вы ведь знаете.

– Я знаю, оберштурмбанфюрер, – сказал открывший дверь, чуть ли не тотчас распрямившись по-военному, однако затем отвернулся, смущённый и подавленный. – Я имел в виду, господин капитан! – Он повернул голову обратно и посмотрел на погоны шинели Макса. – Я имел в виду, господин обер-лейтенант!

Элизабет показалось, что она, словно статуя, надолго застыла в дверном проёме зеркального зала, хотя это был всего лишь краткий миг. Потому что Макс взял её под руку и удивительно мягким, даже просящим голосом вновь произнёс всё те же три слова:

– Вот это оно, то, что я хотел сказать тебе. Это звание я носил, когда был в партии. Но нет, – он торопливо поправился – не в СС. Мы, руководители гитлерюгенда, имели обозначения партийных функций прежде, чем их переняли для себя СС.

Она и сама удивилась, как покорно она продолжала слушать. Начальная скованность смягчилась, та, что была вызвана всего лишь одним обращением: «Оберштурмбанфюрер…».

Она продолжала говорить, лишь бы что-то говорить и не нарушить чего-либо более своим молчанием. Внутренний голос, словно бы по спирали, начал выписывать одну и ту же фразу: «Он ведь расстался с этим, расстался с этим»

Её бодрствующая часть оглядывала душный, тёплый зал и слышала эту произносимую шёпотом фразу. Как во время игры в прятки дома с младшими, с Йоганной и Урсулой, когда речь шла о до-

говорённости скрывать что-либо от «полицейских». Или от «грабителей». Шептались, когда речь шла о тайном, с обеих сторон. И на стороне хороших, и на стороне плохих.

Макс повернулся к ней вновь и повторил то самое слово, которое в доме Элизабет не допускалось к употреблению в качестве начального в предложении:

– Так что…я был здесь лишь дважды в 1938 году… так что…

Он запнулся, впервые столь явно, что Элизабет это заметила. Значит, он мог запинаться. Значит это случалось. Запинки в его такой ясной, порой резкой речи, которую он использовал иначе, но с такой же интенсивной отдачей, как и её отец.

– Я был здесь дважды, с рапортом из Брауншвейга, на встрече руководителей гитлерюгенда. Тогда я был в этом партийном ранге. Потом меня раскрыли.

Его фразы были так кратки, словно бы он и впрямь докладывал кому-то старшему по рангу.

– Потом обнаружилось, что я обучался богословию. Затем я был разжалован. С сохранением всех наград и знаков отличия. Но с возвратом вниз, в чин лейтенанта.

Фразы вновь стали длиннее, и она вновь взяла его под руку.

– Они лишили меня доверия, но не лишили почестей. Новый шанс – начать с нуля. Как раз к началу войны.

Он высвободил свою руку и встал напротив неё. Молчаливый господин Кауфманн всё стоял, отвернувшись к окну и пристально смотрел на каштаны, словно это были японские сакуры, что ранней весной расцветали на лужайках возле Альстера.

– Если бы я был прежним… в том высшем ранге, то есть до моего разжалования, то тогда мы никогда бы не познакомились, не так ли? – Он попытался улыбнуться.

Она не осознала всё разом, как это обычно бывает – в её сознании разворачивалась галерея образов, в которой она примеряла на него различные униформы, добавляла оружие, знаки отличия и прочую наградную мишуру всех сортов, где вереницей всплывали его лошади, за ними эскорты мотоциклистов, затем – мерседес. Всё, что она видела перед зданием администрации округа в Целле, когда там проезжали партийные бонзы. Что это за миры, которыми он поступился, от которых отрёкся? И ради кого?

Ради Господа!

Только сейчас, в центре этого маленького зала с его имитацией барочного стиля, она поняла, что имел в виду её отец. Она пришла к нему, чтобы в беседе с ним избавиться от беспокойства, связанного с заключением этого брака, и остатков отчуждённости между ней и Максом, чтобы найти поддержку, всё ещё сомневаясь в том, что этот Макс Дециус, этот человек – действительно, верный выбор.

Однако Георг Вильгельм не укрепил её в попытках развеять сомнения. Не только вежливо, как это было всегда, но даже церемонно он пригласил её присесть и повторил, что этот Макс Дециус, его будущий зять, должен был прокладывать гораздо больше путей к Богу, нежели он, Георг Вильгельм. Что этот Макс Дециус отказался от несчётного количества политики и успехов в этой политике, для того чтобы прийти к Богу.

– Девочка моя, – сказал ровным тоном Георг Вильгельм, – твой будущий муж с его зигзагообразными путями, ведущими его прочь из богатого родительского дома, минуя соблазны нацистов, к нам, в церковь, к Богу, достиг большего, нежели мы, те, кто выросли в пасторских семьях и рано поняли, что существует другой вождь, нежели тот, что нынче у власти. Я восхищаюсь этим человеком больше, чем нами, которые имели возможность всегда идти прямой дорогой, поскольку её нам показывал Бог, каждый день, в любой молитве или через другого человека. Этому Макс Дециус должен был учиться, будучи уже взрослым человеком, и он хотел этому учиться!

Элизабет вернулась от своих мыслей обратно в зал. Они стояли на деревянном настиле, не будь которого, как рассказывал Макс, находящийся под ним паркет был бы давно разрушен сапогами во время одного из балов. Тогда ещё выскочили и потрескались некоторые ромбовидные вставки из тёмного дерева. Дерева из Африки. Бал вынуждены были прервать, чтобы спасти остатки паркета.

– И здесь ты мечтал однажды станцевать с твоей возлюбленной, так? – она не задала вопрос, она лишь подумала вслух. Он кивнул и ждал.

Она размышляла. Размышляла над словами своего отца об этом стоящем рядом с ней человеке. Думала о том, что это место напоминает ему родительский дом, «по меньшей мере фасад, далее была торговая фирма», думала о его прежних блужданиях. Она должна была оценить по достоинству. Она хотела оценить по достоинству.

Она подняла к нему голову и улыбнулась:

– Может споём для нас какой-нибудь вальс, на «Лала – ла – ла –ла – лала – лала»? – Он всегда был узнаваем, вальс Штрауса «Дунайские волны».

Он просиял и крикнул:

– Кауфманн! Она хочет танцевать!

Молчаливый человек поспешно вернулся, отойдя от окна, и, явно довольный, прошёл мимо них к роялю, стоявшему в другом конце зала. Он открыл крышку и сыграл на терцию ниже, чем спела сейчас Элизабет, то самое переложение «Дунайских волн». Не лучшее, но и не худшее. Краткую редакцию одной из «Фортепианных школ», по которой училась некогда Элизабет, потом Генрих, потом Рудольф… «Юный пианист» – стояло на затрёпанной картонной обложке с большой римской цифрой «один» внизу.

Кауфманн играл негромко, не акцентируя первую долю, которая превращала проигрываемую пьесу в вальс. Он играл словно бы нашёптывая, и звук сапог Макса, шаркающих при кружении, был громче, чем звучание музыки.

– Тайно, – подумалось Элизабет, – даже скрытно. Словно грабители и жандарм. Как у них дома, в окрестностях Ульма, рядом с деревянной конюшней и залом для конфирмации, который отец с недавнего времени сдавал отдельным представителям масонов господина Ваака. Поскольку в полном составе Союз вольных каменщиков не имел больше прав на существование.

Переложение из «Юного пианиста» было коротким, вскоре они остановились и стояли друг против друга, словно на уроке танцев. Он искал слова, что случалось с ним так же редко, как и с её отцом». (2, с. 90–95)

Трактовка искусства, преломлённого в романе сквозь призму человеческих судеб и исторических коллизий, сконцентрированных вокруг богатой истории пасторского семейства, объединившего в себе историю двух древних родов, уходящих своими корнями в эпоху Средневековья, во многом определяет особый этико-эстетический вектор романа. Не случайно, эпиграфом, открывающим вторую часть трилогии, стали слова Ингмара Бергмана – выдающегося кинорежиссёра XX века и сына пастора: *«Не будь я таким креативным, я б угодил куда-нибудь за решётку и был бы сломлен».*

Автобиографическая сага, свидетелем событий которой на послевоенном этапе истории стал её автор, Ганс-Гельмут Декер-Фойгт,

впитала в себя тот благотворный дух искусства, позволяющий героям романа сопротивляться всему античеловеческому, сохраняя дух свободы и гуманизма.

Литература

1. Decker-Voigt H.-H. Vom Haken mit dem Kreuz. – Aachen: Shaker Media GmbH, 2016. – 684 S.

2. Decker-Voigt H.-H. Vom Kreuz mit den Haken. – Aachen: Shaker Media GmbH, 2017. – 562 S.

XI том альманаха завершался художественными откликами памяти Великой Отечественной войны, в том числе были опубликованы воспоминания Руслана Измайлова о своём деде. В параллель этому предлагается ещё одна публикация подобного рода.

Александр Демченко (Саратов)

О моих родителях-фронтовиках

В дни празднования Победы была московское издательство «Русайнс» опубликовало мою книгу «Музыкальная летопись военных лет», которой предпослано посвящение –

Памяти отца,
погибшего на Курской дуге
в год моего рождения

Пользуясь случаем, хотелось бы поделиться тем, что у моих родителей было связано с той войной.

Самое далёкое и приметное из того, что удалось выяснить по отцовским семейным хроникам – это был некий **Мефодий *Де́мча***. Запорожская сеча XVII века, воля вольная и он – один из лихих рубак, старшина войска казацкого. Говорилось и подчёркивалось не раз, что люди эти с бо́льшим удовольствием пахали и сеяли на днепровских землях, за пику брались нехотя, но приходилось. Из Крыма и ещё кое-откуда из Причерноморья на них нападали. Тогда казаки садились на коней, чтобы ответить набегом за беспокойство и за собратьев, обращённых в невольников.

За спиной южных насильников стояла так называемая Османская империя, или Оттоманская Турция. И когда как-то запорожцы ответными набегами очень «достали» султана, тот попытался приручить их, пообещав взять в своё подданство. Тогда-то и написали казаки своё знаменитое «охальное» письмо, о котором мы более всего знаем по великолепной картине Ильи Репина «Запорожцы пишут

письмо турецкому султану» и по одной из частей Четырнадцатой симфонии Шостаковича. Мои дальние родичи в один голос уверяли, что в составлении этого письма принимал участие и наш Демча. При этом упоминалось, будто был он грамотен и заставил писца поправить несколько выражений.

Дальше история несколько умолкает. Известно только, что происходящие из того корня, перемещались по Украине, забирались и в Великороссию, а под конец осели в городке Богодухов Харьковской губернии. Там-то и родился отец мой – **Иван Кириллович**, уже с прочно закрепившейся фамилией ***Демченко***. К слову, предки гордились тем, что Демча был грамотеем – вот почему из поколения в поколение переходили у них имена Кирилл и Мефодий. Этим они стремились утвердить свою природную тягу к образованности.

Почти ничего не знаю ни о детстве, ни о юности отца. Знаю только, что он закончил в Харькове технический институт и остался там работать инженером-путейцем. В этом своём качестве он испытывал большую склонность к изобретательству. В 1930-е годы ещё выпускали последнюю серию бронепоездов. И он придумал для них что-то весьма дельное, так что в 1940-м его послали на Всесоюзную выставку в Москву, где он как раз и встретил мою будущую маму.

Мама – коренная русская: **Анна Ивановна *Иванова***. Она очень любила своего отца, Ивана Ивановича, и деда – тоже Ивана Ивановича. И когда в Москве повстречала Ивана Кирилловича, сердце её откликнулось не только на приглянувшегося молодого железнодорожника, но и на его имя.

Родом она была из заброшенного смоленского села и совсем обедневшей семьи. Дедушка умер, когда ей было пять лет, а к восьми она осталась и без родителей. Вначале со старшей сестрой Татьяной помыкались у столь же бедной тётки, потом пошли батрачить. Маме особенно не везло на хозяев, и после каторжной подёнщины тех лет она вынесла стойкую ненависть к тем, кого называла кулачьём.

Когда началась коллективизация, вступила в комсомол, принимала самое деятельное участие в раскулачивании, свято верила в *«правое дело революции»* и в Советскую власть. Потом подалась в Смоленск и приписала себе не только два лишних года, но и дату рождения изменила на 7 ноября 1917 года. На обман отважилась, чтобы взяли в сельскохозяйственный техникум, ну а дата Октябрьской революции сама собой понятна. Учёба была спасением. Пусть перебивалась с хлеба на воду, но уже никто не помыкал ею.

Затем был институт, тоже сельскохозяйственный. Выбрала себе специальностью пчеловодство, поскольку отец и дед были пасечниками. В техникуме и институте подрабатывала на жизнь как могла – посудомойкой, нянькой, дворником. Окончив институт, с жаром отдалась педагогической работе, и на пасеке подсобного хозяйства выделывала с учениками такие чудеса, что в 1940 году её послали на Всесоюзную выставку. Ту самую, где они встретились с моим будущим отцом.

В том же 1940-м на экраны вышел фильм «Свинарка и пастух». Расставшись, отец с матерью каждый в своём городе смотрели этот фильм многократно. И переписываясь, каждое письмо заканчивали словами припева песни Тихона Хренникова из того фильма:

Друга ты никогда не забудешь,
Если с ним подружился в Москве.

Только со временем слова *не забудешь* стали заменять на *не разлюбишь*. Отец несколько раз приезжал в Смоленск, мама – в Харьков. Так продолжалось ровно год, а когда началась война, отец прислал телеграмму, что уходит на фронт, мама ринулась в Харьков, и перед самой его отправкой они расписались. С того дня на несколько месяцев их любимой стала песня братьев Покрасс «Прощание».

Дан приказ: ему – на запад,
Ей – в другую сторону…
Уходили комсомольцы
На Гражданскую войну.

Правда, к тому времени они оба уже были молодыми коммунистами. По воспоминаниям мамы, отец иногда задавался вопросами, которые пугали её и по которым она яростно спорила с ним. К примеру, как можно усомниться в том, что такой-то оказался «врагом народа» и получил по заслугам? Но у отца было много сомнений. Что это за подбор кадров, когда Ягода или Ежов творят что хотят, а потом им самим дают высшую меру наказания? Мама спорила, а однажды они в пух и прах разругались, когда он посмел усомниться в пользе коллективизации. Тут уж она вдоволь выговорилась о своей отроческой недоле, о кулаках-мироедах и о том, что без машин и тракторов

«и ни туды, и ни сюды», как пелось ещё в одной популярной песне 30-х годов.

Только единожды в душе «правоверной» Анны зашевелились в те времена подозрения. Перед самой войной она была участницей областной партийной конференции. На трибуне – первый секретарь обкома с отчётным докладом. И вдруг с грохотом открывается дверь, трое в мундирах печатным шагом направляются к президиуму. В зале гробовое молчание. Те выходят на сцену, один из них объявляет, что первый секретарь обкома арестован за вредительство, и уводят его.

Все ошеломлены, мама в том числе. Этого человека, прошедшего революцию и Гражданскую войну, а потом работавшего на Смоленщине на виду у всех, знали как беззаветно преданного, все силы отдающего, исключительно отзывчивого. Это был всеобщий любимец, перед ним преклонялись и вдруг – враг. Такое никак не укладывалось в голове, тут какое-то дикое недоразумение или… вредительство совсем с другой стороны.

Но грянула война, и все эти недоумения канули, померкли перед большой бедой.

Вернувшись из Харькова, мама сразу же записалась на курсы медсестёр, прошла их в ускоренном порядке и стала проситься на фронт. Не только из искреннего патриотического порыва, но и из желания быть ближе к отцу. И ей постепенно удалось добиться своего. К началу 1942-го они уже воевали вместе. И вместе отступали.

Мама вспоминала, как мучительно переживал это отец. Он не мог примириться с тем, что идёт молодой, сильный, с револьвером на боку, за ним рота или даже батальон – пусть изрядно потрёпанный, с большими потерями, но ведь крепкие мужики. И вот они оставляют какой-нибудь маленький городок или проходят село. Вдоль улицы стоят люди – женщины, дети, дряхлые старики. Стоят безмолвно и вроде бы с нейтральным выражением на лицах. Но в лицах этих читается: ухóдите, защитнички? а каково нам? что с нами будет? И мама видела потупившийся взгляд отца. После каждой такой деревни он долго не мог прийти в себя, иногда говорил маме: *«Отступаем – приказ. Лучше бы погибнуть, но в драке»*.

На фронт он пришёл лейтенантом запаса, затем был произведён в капитаны. В зависимости от необходимости то выполнял обязанности инженера, то был боевым офицером. Маму тоже вскоре сделали начальником медсанбата. Самый знаменательный эпизод их совместной военной жизни требует отдельного рассказа.

Как-то ранней осенью 42-го на их участке фронта установилось долгое затишье. Наши окопались, немцы что-то готовили. Потом разведчикам удалось взять нескольких «языков» и прояснилось: в связи с предстоящим броском на Сталинград задумано широкомасштабное наступление, для которого сейчас сосредоточивается мощный ударный «кулак» с танками и самолётами. Наши «кукурузники», залетавшие в расположение немцев, донесли: неподалёку устроено большое хранилище горюче-смазочных материалов – ясно, что для «подпитки» самолётов и бронетехники, причём баки и цистерны поставлены очень скученно.

Вот тут-то отцу и пришла в голову идея. Возможно, на её осуществление никто бы не согласился – попахивало фантастикой, за которую можно было дорого заплатить. Но заманчиво было выбить у врага такую «колоду карт», а главное – наше командование могло бы выиграть время для передислокации войск. Вот почему оно пошло на заведомый риск, цена которого – жизнь двух людей. Этими людьми были мои будущие отец и мать.

Два дня они готовились к вылазке. Обвязанные снаряжением и взрывчаткой, ночью перешли линию фронта. Затем отец залёг в овраге, заросшем кустарником, а мама пошла бродить вокруг бензохранилища. Место, где прятался отец, было отдалённое и укромное, и мама была спокойна за отца. Она не была бы так спокойна, если бы знала, что он в случае обнаружения собирался взорвать себя со всем снаряжением. Пока что она волновалась только по одному поводу. Дело в том, что ей пришлось нарядиться такой нищенкой и так разукрасить себя, что она очень боялась, как бы отец не разлюбил её. А он потом признавался, что больше всего боялся того, как бы немцы не надругались даже над такой отвратной бродяжкой.

К счастью, со всем этим обошлось. Ночью они вместе пробрались к бензохранилищу, изучили обстановку, разработали план. Следующий день отсыпались всё в том же овраге. И в ночь отправились осуществлять задуманное. В нужном месте отец забрался на столб электропередачи и перерезал провода. Склад погрузился в кромешную тьму, поднялась суматоха. Проделав лаз в колючей проволоке, перебросили и распределили взрывчатку. Размотав бикфордов шнур, отошли в отдаление, подожгли шнур и бросились бежать.

Мама говорила, что подобного зрелища она никогда больше не видела. Скученные цистерны взрывались непрерывно одна за другой.

Начавшийся фейерверк превратился в гигантское зарево, полыхавшее до небес.

В часть вернулись благополучно на следующее утро. Там тоже по линии горизонта наблюдали «северное сияние». Наступление немцев было сорвано на несколько недель. Два месяца спустя отец и мать получили по ордену Боевого Красного Знамени.

К этому времени они находились уже в Сталинграде. Когда после войны в руки маме попала книга Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда», она стала для неё настольной. Мама говорила: если бы я была писателем, я бы написала именно такую и точно такую же книгу. Чистейшая правда, без всякого натужного пафоса, всё так было и с нами, говорила она. И признавалась, что сильнейшее пристрастие к этой книге испытывала и потому, что её главный герой Юрий Керженцев очень напоминал ей отца – тоже инженер, которому приходилось ходить врукопашную, тоже с Украины – только не из Харькова, а из Киева.

Примерно за два месяца до моего рождения маму буквально насильно разлучили с отцом и отправили в тыл. Она, что называется, была на сносях, и это уже невозможно было скрывать. Насильно – поскольку не хотела ни под каким предлогом разлуки с отцом, даже вынашивала мысль родить на фронте. Прощаясь с отцом, заливалась горючими слезами, словно предчувствовала, что уже больше никогда не увидит его. Это была её первая и единственная любовь. Всего дважды она вскользь сказала об этом, и мне было очень больно видеть в её глазах какую-то воистину смертную тоску.

Отчётливее всего за это говорит вот какой факт. Мама родила меня в Москве и там же было выписано соответствующее свидетельство о рождении. Но вскоре после окончания войны она поехала на родину отца, в Богодухов Харьковской области, и каким-то невероятным образом выписала новое свидетельство о моём рождении по тому адресу. Говорю *невероятным* не столько потому, что такого быть не могло, сколько потому, что тогда, то есть 23 января 1943 года, Богодухов ещё был под немцами. Так по паспорту я стал числиться уроженцем Украины.

Естественно, никогда не увидел отца и я, родившийся в конце января 1943 года. С фронта его обещали отправить в отпуск после сражения на Курской дуге. Но именно там, по свидетельству однополчан, его в клочья разнесло, когда он с сапёрами разминировал участок для готовящегося наступления наших.

С мамой мы дважды ездили на те поля, искали хотя бы какой-то след, в том числе среди надписей на братских могилах. Безрезультатно. Ничего, кроме сохранившейся «похоронки» с припиской *«Погиб смертью храбрых»*.

То же и с его родителями – моими несостоявшимися дедушкой и бабушкой. Мы знаем, что к началу войны они уже перебрались к сыну, в Харьков. Мама видела их последний раз во время того спешного застолья, которое собрали после её возвращения с отцом из ЗАГСа. Потом оккупация. Уверяли, что родителей отца увели гестаповцы. После войны мама не отыскала никаких свидетельств того, что они были подпольщиками, хотя одна женщина говорила, будто в их погребе хранилось оружие. Так или иначе ясно одно: они бесследно исчезли.

Как отец выглядел, я приблизительно знаю только по маминым рассказам. В младенчестве довелось мне пережить страсть разрывать на мелкие кусочки всяческие бумажки. Особенно нравились денежные купюры и фотографии. Мама пыталась отучить меня от этого занятия, однако спрятать нужное в недоступное место догадалась не сразу. Деньги – Бог с ними, но так мы лишились всех её довоенных и военных фотокарточек.

Остаётся строить в своём воображении облик невысокого, но ладно скроенного, русоволосого молодого человека с открытым лицом и широкой улыбкой. Причём обязательно в туго перетянутой ремнями офицерской форме, которая очень шла ему.

И, заканчивая воспоминания об отце, придётся ещё раз вернуться к легендарному Демче. Дело в том, что он основал традицию, которая неукоснительно поддерживалась всеми последующими поколениями. Традиция состояла в том, что, начиная с него, мужчины этой фамилии женились только на русских девушках. Мама говорила, что отец, который был склонен к математике, несколько раз принимался подсчитывать, сколько же «капель» украинской крови течёт в его жилах. В самом деле, сын Демчи, взявшего в жёны русскую, этой крови имел уже только половину, следующий Демча или Демченко – восьмую, идущий за ним – шестнадцатую и т.д. А времён, прошедших с XVII века до начала XX-го, было очень и очень немало. Сколько же этих капель осталось в моей крови?..

Думаю, что отец размышлял о своей родословной и потому, что Харьков – город, в котором неразрывно сплелось «малоросское» и «великоросское». Мне приходилось несколько раз бывать в этом вро-

де бы *украинском* мегаполисе, но воспринимается он во всех отношениях как сугубо *русский*, точнее – южнорусский. Пишу об этом только по той причине, что, к великому сожалению, находятся среди нынешних сильных мира сего на Украине персоны, которым взбрело в голову расторгнуть узы единокровного брака, восходящего ещё к Древней Руси. Верится, что рано или поздно всё вернётся на круги своя.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Норайр Егоян (Пенза)

К 180-летию со дня рождения П.И.Чайковского

Норайр Александрович Егоян является известным российским филателистом, творчески разрабатывающим тему «Мировая и отечественная музыкальная культура в филателии». Созданные им филателистические экспонаты неоднократно с большим успехом демонстрировались на Всероссийских и Международных филателистических выставках в разных городах России, Армении, в ряде стран Европы и были отмечены высокими наградами.

Но история этого человека как филателиста-экспонента необычна и драматична, поскольку она связана с трагическим событием – землетрясением в Армении (1988). Его родина — Ленинакан (ранее Александрополь, ныне Гюмри), где он родился и вырос, был свидетелем древнейшей армянской цивилизации и культуры наших дней. Здесь жили и работали Никогайос (Николай) Тигранян, стоявший у истоков национальной фортепианной музыки, и Армен Тигранян – автор жемчужины армянской оперы «Ануш» (единственная опера, которая была представлена во время «Декады армянского искусства в Москве» в 1939 и 1956 годах). Здесь родились и писали свои стихи и поэмы великие армянские поэты Аветик Исаакян и Ованес Шираз. Уроженцами города были выдающийся скульптор мирового масштаба Сергей Меркуров и замечательный художник Минас Аветисян, первая в истории певица – лауреат Ленинской премии, народная артистка СССР Зара Долуханова и всенародно любимый актер, народный артист СССР Фрунзик Мкртчян.

Параллельно с овладением профессией скрипача, что завершилось окончанием Ереванской консерватории, пришло большое увлечение филателией. Но кто знает, как сложилась бы судьба Егояна-филателиста, если бы не трагедия Ленинакана 1988 года, второго города по величине в республике, который в несколько мгновений превратился в груды развалин…

Именно крупная Международная выставка «АРМЕНИЯ-90», посвященная землетрясению, в которой участвовали экспоненты из всех пяти континентов и более 30 стран и где коллекция Егояна была удостоена бронзовой медали, стала мостиком для ленинаканца в большую филателию. Ныне наград, в том числе самого высокого ранга, на Международных и Всероссийских выставках у Норайра Егояна несколько десятков. По его инициативе российским издательским центром «Марка» выпущен ряд государственных почтовых маркированных конвертов, посвященных выдающимся музыкантам.

Помимо активной филателистической деятельности, Н.Егоян является автором множества публикаций, в том числе нескольких книг, из которых наибольший резонанс получила энциклопедия «Из истории армянской музыкальной культуры» (М., Издательский дом «Композитор», 2011).

Для данного тома альманаха «Диалог искусств и арт-парадигм» Норайр Егоян подготовил подборку экспонатов, приуроченную к 180-летию со дня рождения Петра Ильича Чайковского.

ПЁТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ

великий композитор, составивший эпоху в истории мировой муз-ной культуры. Он создал галерею замечательных образов русских людей, запечатлел картины родной природы, воспел славное героическое прошлое России.

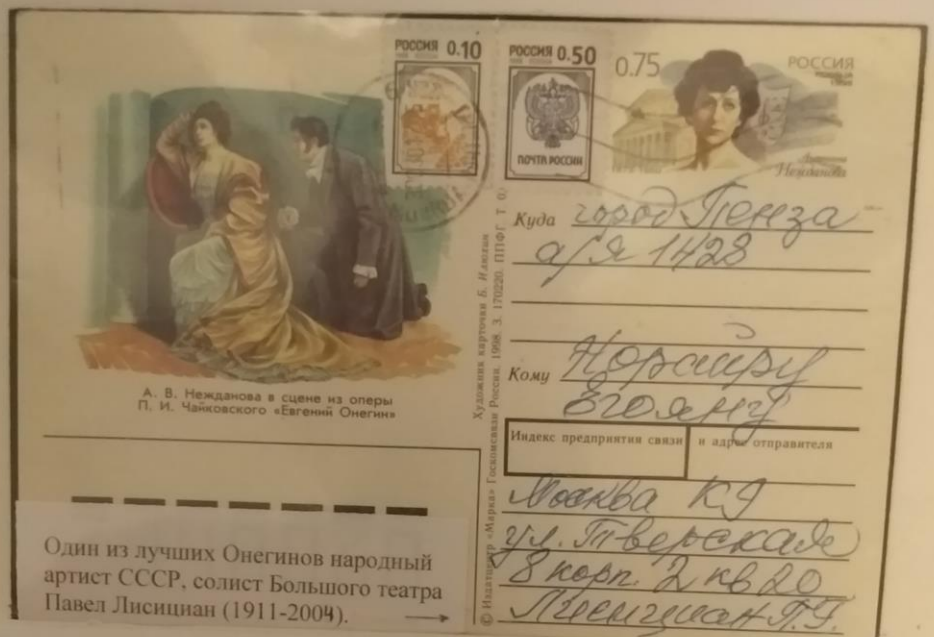
Первые такты IV симфонии.

Первые такты Увертюры к опере „Евгений Онегин".

Первые марки с изображением Чайковского появились в 1940. В этой серии впервые в мировой практике издание марок с музыкальными сюжетами портретное изображение сочеталось с нотной цитатой.

Письмо лауреата II конкурса имени Чайковского Эдуарда Грача.

ОПЕРА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»



Премьера оперы на сцене Большого театра состоялась 11 января 1881. Партию Онегина исполнил Павел Акинфиевич Хохлов – уроженец села Устье, ныне Беднодемьяновск Пензенской области.

Исполнитель партии Ленского В.И.Пьявко – народный артист СССР, солист Большого театра, вице-президент Международного союза музыкальных деятелей.

БАЛЕТ "ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО"

Выдающееся новаторское значение имела деятельность Чайковского в области балетной музыки. В "Лебедином озере" композитор мастерски передал красоту и силу чувства любви и верности.

№1612а

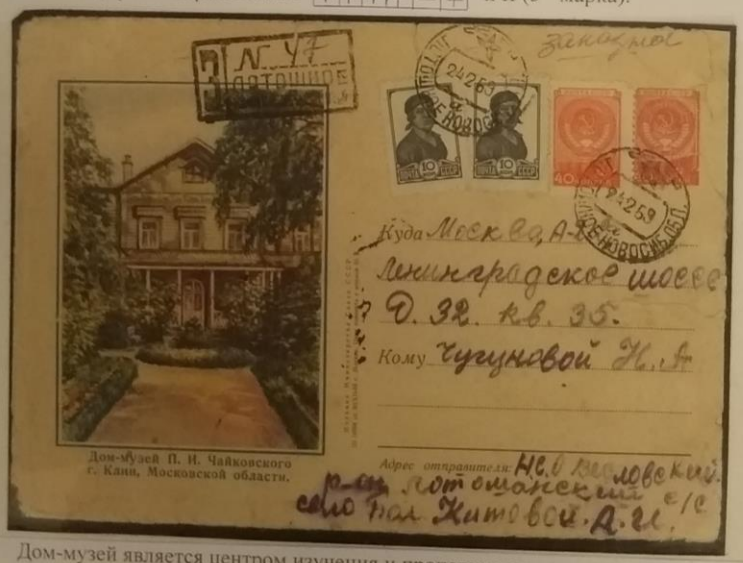
20 февраля 1877 состоялась премьера „Лебединого озера" в Большом театре в Москве.

В советской филателии КУШЕ встречается в листах марок этой серии. В центральной полоске куше образуют 2 разные марки.

ДОМ-МУЗЕЙ ЧАЙКОВСКОГО В КЛИНУ

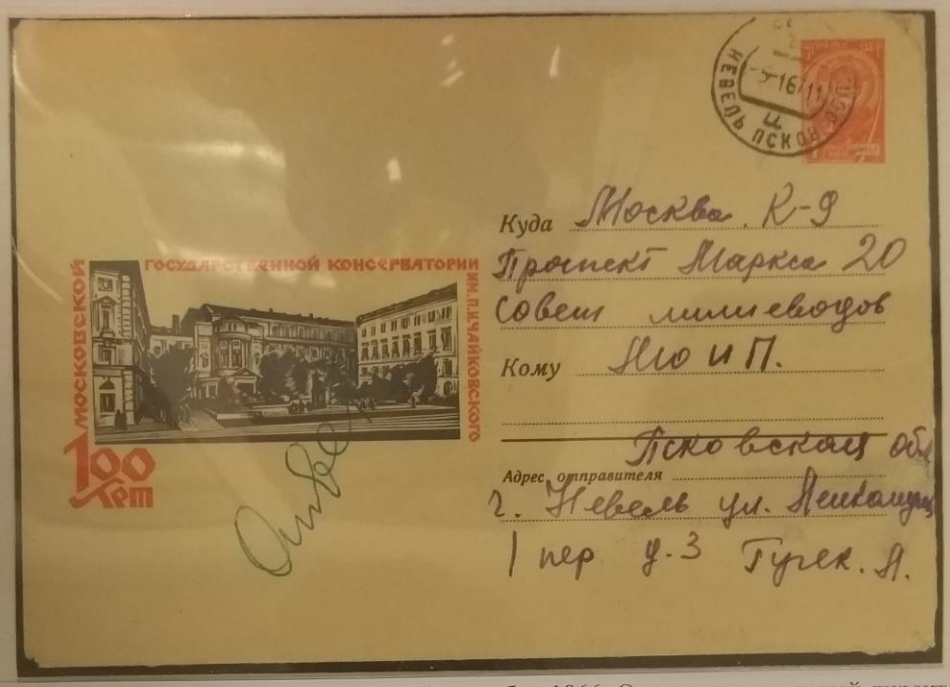
Старейший музыкально-мемориальный музей страны. Основан в 1894 г. по инициативе брата композитора – Модеста Ильича и наследника имущества Чайковского – А. И. Сафронова.

Марки печатались с 3-х разных клише, в каждом листе имеются разновидности. Лист № 9 содержит марки типов I [+|+|+|+|–|+] и II (5ая марка).



Дом-музей является центром изучения и пропаганды творчества композитора.

МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ ЧАЙКОВСКОГО



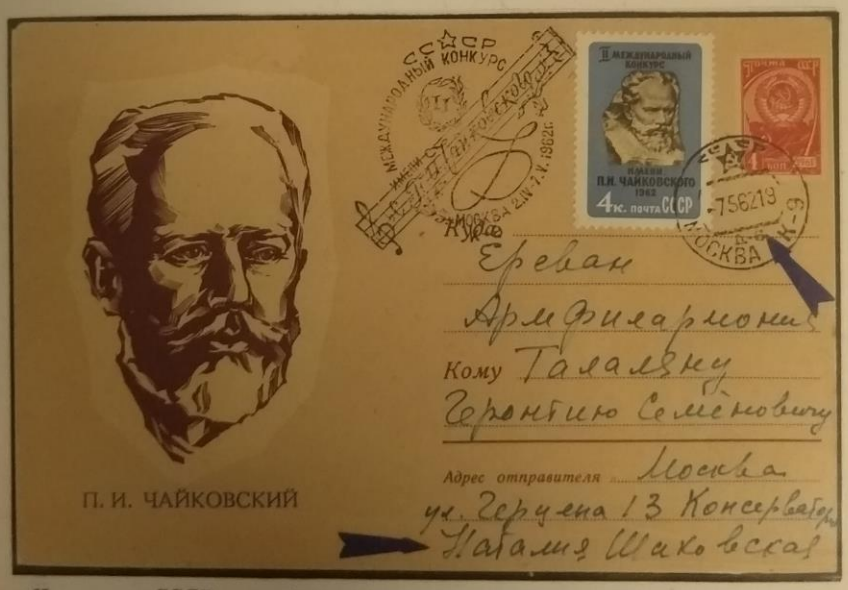
Торжественное открытие состоялось 1 сентября 1866. Основатель и первый директор – Н. Г. Рубинштейн. В числе первых преподавателей был и П. И. Чайковский, имя которого присвоено консерватории в 1940.

Варвара Небосклонова, уроженка Нижнего Ломова Пензенской губернии окончила консерваторию в 1913 по классу фортепиано у профессора К. Н. Игумнова.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ИМЕНИ ЧАЙКОВСКОГО.
"I" конкурс – Москва, 1958.

Скульпторы В.И. Мухина,
Н.Г. Зеленская, З.Г. Иванова.
Бронза, гранит. 1951г.

"2" конкурс – Москва, 1962.



Нар.арт.СССР, победительница конкурса виолончелистов.
7.5.1962 Шаховской были вручены I премия и золотая медаль.

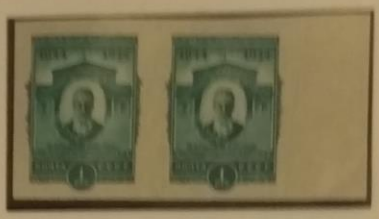
КОНКУРС ЧАЙКОВСКОГО В ЖИЗНИ СКРИПАЧА РУБЕНА АГАРОНЯНА
нар.арт.Арм.ССР, лауреата "3"/1966/ и "5"/1974/ конкурсов.

№3367.Б.

№3369.а.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им.РИМСКОГО-КОРСАКОВА

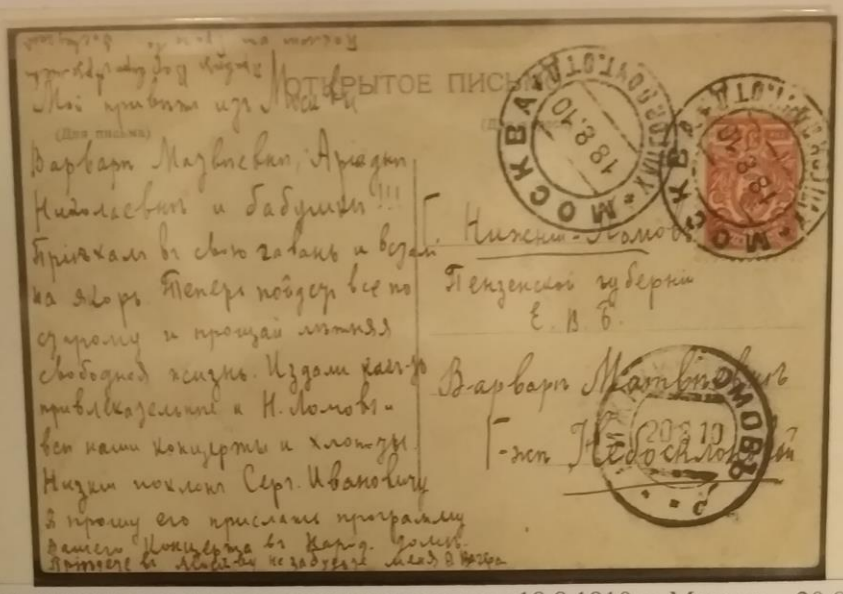
основана РМОом в Петербурге в 1862 по инициативе А.Г.Рубинштейна. Открытие первой в России консерватории стало одной из важных вех в истории отечественной музыкальной культуры.



Огромное значение имела пед.деятельность Римского-Корсакова, воспитавшего за 37 лет работы свыше 200 композиторов, дирижеров, музыковедов. В 1865 состоялся первый выпуск; в числе окончивших был П.И.Чайковский.

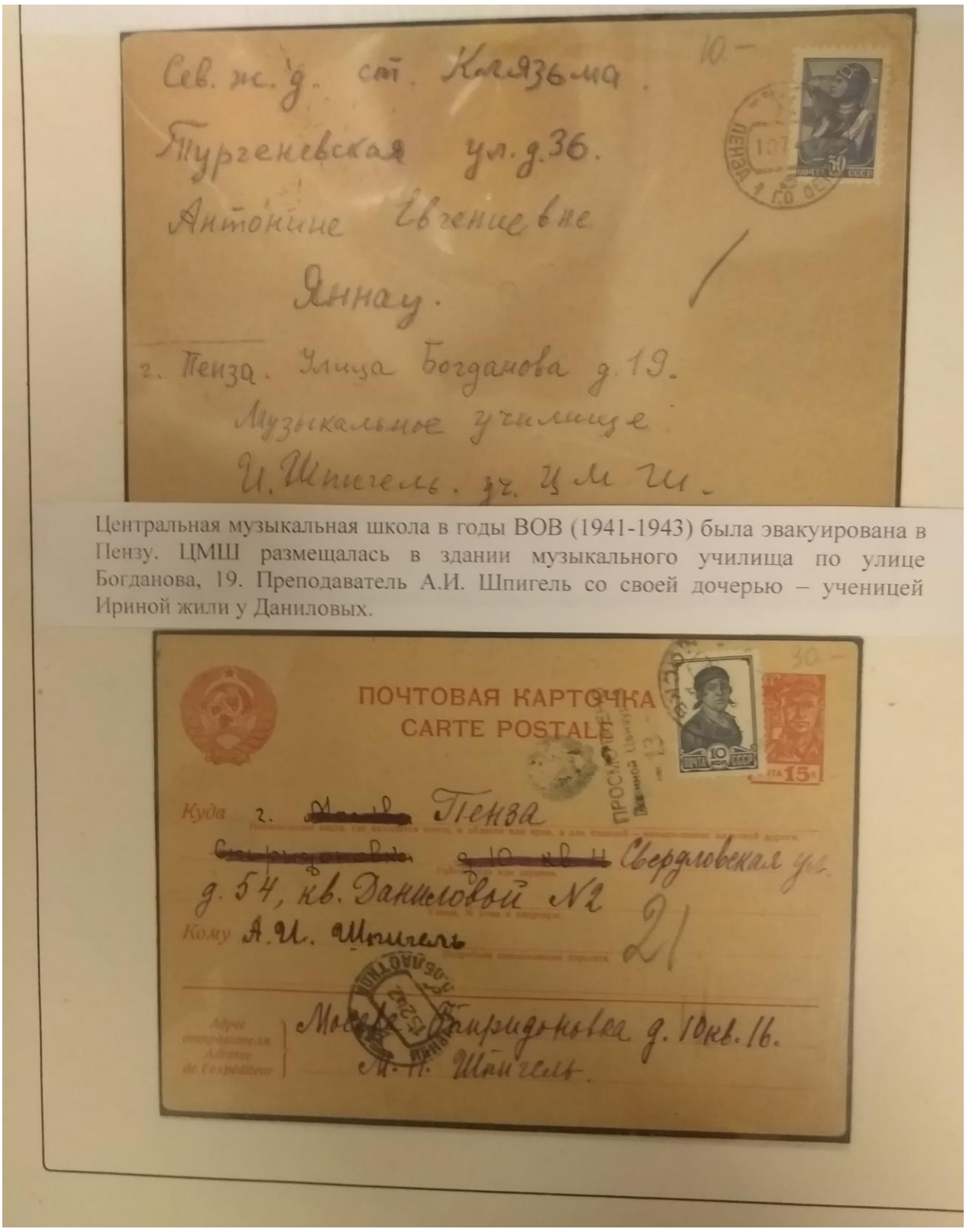
Автор письма Николай Буслов - выпускник С.Петербургской консерватории. Учился у выдающейся русской пианистки Анны Есиповой (1893-1898).

МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ ЧАЙКОВСКОГО



Письмо отправлено календарным штемпелем «18.8.1910 г. Москва – 20.8.1910 г. Нижний Ломов» студентом Московской консерватории Федором Вазерским своей сокурснице Варваре Небосклоновой.

В.М.Иванов – народный артист России, декан оркестрового факультета



Центральная музыкальная школа в годы ВОВ (1941-1943) была эвакуирована в Пензу. ЦМШ размещалась в здании музыкального училища по улице Богданова, 19. Преподаватель А.И. Шпигель со своей дочерью – ученицей Ириной жили у Даниловых.

Сведения об авторах

Дабаева Ирина Прокопьевна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории имени С.В.Рахманинова.

Декер-Фойгт Ганс-Гельмут – доктор терапии творческим самовыражением, профессор, соучредитель Института музыкальной терапии Высшей школы музыки и театра Гамбурга (Германия) и его директор (1990–2010), Президент Академии постдипломного обучения музыкальной терапии Фонда Герберта фон Караяна в Кёльне, основатель и учредитель журнала «Музыка и здоровый образ жизни», писатель (книги переведены на 16 языков), Почётный профессор и Почётный доктор университетов Европы, Китая и России.

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований.

Манько Татьяна Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического пения и хорового дирижирования Краснодарского государственного института.

Резницкая Татьяна Борисовна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Скоробогачева Екатерина Александровна – доктор искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

Скотникова Галина Викторовна – доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры РИИИ, профессор СПбГИК.

Сокурова Ольга Борисовна – доктор культурологии, доцент кафедры западноевропейской и русской культуры СПбГУ.

Суминова Татьяна Николаевна – доктор философских наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры, академик Российской академии естественных наук.

Сычева Наталья Николаевна – аспирантка Ростовской государственной консерватории имени С.В.Рахманинова, преподаватель Средней специальной музыкальной школы 11-летки (колледжа) при РГК имени С.В.Рахманинова.

Triguero Ernesto (Ernesto Rafael Triguero Tamayo) (**Тригеро** Эрнесто) – доктор искусствоведения, ведущий профессор исследований в области культуры областного Центра культуры (провинция Лас Тунас), профессор и научный сотрудник факультета социальных и гуманитарных наук Университета Тунаса, магистр академического танца Университета искусств Гаваны.

Файзулаева Маргарита Павловна – кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ и РТ, профессор кафедры этнохудожественного музыкального творчества и образования Казанского государственного института культуры

Фомина Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент Института имени И.Е.Репина и СПб государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова, художественный критик, член Санкт-Петербургского Союза художников, член бюро секции критики.

Хренов Николай Андреевич – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ.

Чанба Нодар Викторович – кандидат искусствоведения, член-корреспондент Парижской международной академии наук «Арарат», народный артист Республики Абхазия, композитор, дирижёр.

Содержание

Александр Демченко (Саратов)
Пропилеи исторические (обзоры художественной культуры)
Очерк одиннадцатый. Модерн III 3

Екатерина Скоробогачева (Москва)
Традиции и их развитие
в современном православном искусстве России 58

Екатерина Скоробогачева (Москва)
Изобразительное искусство современной России
во взаимодействии с политическими, правовыми,
социальными тенденциями 79

Галина Скотникова (Петербург)
Художественно-исторический процесс
в новой парадигме гуманитарной науки России 89

Ольга Сокурова (Петербург)
Традиция русского словоцентризма и ее отражение
в последней повести Валентина Распутина 115

Татьяна Суминова (Москва)
Альфред Шнитке как генератор Текста художественного мира 131

Наталья Сычева (Ростов-на-Дону)
Романтические цитаты как интонационный исток стилистики
«Маленького романтического квинтета» А.Е.Чернова 141

Ernesto Rafael Triguero Tamayo Эрнесто Тригеро (Куба)
La influencia francesa en la danza santiaguera
durante la primera mitad del siglo XIX
Французское влияние на танец *santiaguera* в первой половине XIX века..... 161

Ernesto Rafael Triguero Tamayo Эрнесто Тригеро (Куба)
La poética de Nicolás Guillén mediante el paradigma de la identidad cultural
Поэтика Николая Гильена в парадигме культурной самобытности 183

Маргарита Файзулаева (Казань)
Рашид Калимуллин и его стилистические пристрастия в музыке 193

Мария Фомина (Петербург)
Мирискуснические традиции и современная сценография
(На материале творчества Вячеслава Окунева) 198

Николай Хренов (Москва)
Самоопределение эстетики в ситуации становления науки о культуре как
проблема,требующая междисциплинарной методологии 217

Нодар Чанба (Абхазия/Франция)
Народная музыка абхазов и «Нартский эпос» 289

ДОПОЛНЕНИЕ 301

Ирина Дабаева (Ростов-на-Дону), Татьяна Манько (Краснодар)
Этих дней не смолкнет слава: песни о войне в современной культуре 301

Татьяна Резницкая (Оренбург)
Война как философская категория
в камерно-вокальных сочинениях Густава Малера 313

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт (Германия)
Мне свыше данные отцы: антигитлеровское сопротивление в Германии
периода национал-социализма и роман «Пасторский дом» 321

Татьяна Резницкая (Оренбург)
Антигитлеровская тема в романе Г.-Г. Декера-Фойгта «Пасторский дом»:
искусство как форма свободы и сопротивления 343

Александр Демченко (Саратов)
О моих родителях-фронтовиках 361

ПРИЛОЖЕНИЕ 369

Норайр Егоян (Пенза)
К 180-летию со дня рождения П.И.Чайковского 369

Сведения об авторах 381

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм
Статьи. Очерки. Материалы

Том XV

По материалам IV Международного научного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART IV»

17 декабря 2020 года

Редакторы: В.Алесенкова, И.Егорова, С.Шлыкова

Компьютерная верстка: С.Шлыковой

Подписано к печати 08.02.2021 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 24,3. Уч.-изд. л. 18,8. Тираж 100. Заказ 13.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1