Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова

Центр комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том III

Саратов, 2018

ББК 85.03(0)
Д 44

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

Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы.
Д 44 Том III / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов:
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
2018. − 262 с.

ISBN 978-5-94841-351-8 (Т.III)
ISBN 978-5-94841-314-3

В предлагаемом сборнике представлены тексты, авторами которых являются научные сотрудники Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Широкий тематический спектр этих текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников творческого проекта.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-351-8 (Т.III)
ISBN 978-5-94841-314-3

© ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова», 2018

А.И.Демченко

Пропилеи исторические
Художественная культура Древнего мира
Краткий обзор

Человечество издавна пользуется хронологическим разделением *наша* эра и *до нашей* эры или *до Рождества Христова* и *от Рождества Христова*. Если исходить из данной точки отсчёта, то примерно за тысячелетие до Рождества Христова началась Античность, а *Древний мир* – это всё, что было до Античности.

Начнём с аксиомы: главная тема искусства всех времён и народов – *человек*. У искусства Древности был свой поворот этой темы – *сотворение человека.* Причём сотворение человека было для художественного сознания тех времён чаще всего неразрывно с *сотворением мира*.

Здесь опорой для нас служит в основном *мифология* – первоначальная, самая ранняя форма словесного творчества. И вот что любопытно. Мифология раскрывает картину не только происхождения мира и человека – она проникает глубже, рассказывая о том, что было *до* сотворения мира, в некоем *начале времён*.

Что же было тогда? Согласно целому ряду доисторических преданий, в начале времён было *нечто*.

Возьмём характерные образцы мифологических описаний этого *нечто*. Сразу же обратим внимание на то, что приводятся образцы с разных континентов, принадлежащие народам, по чистому недоразумению имеющим почти одинаковое название.

Индейский миф (американский континент).

Всё было в состоянии неизвестности; всё было холодное, всё в молчании; всё бездвижное, тихое; и пространство неба было пусто…

Индийский миф (Азия).

Не было ни пространства воздуха, ни неба над ним.

Не было тогда ни смерти, ни бессмертия.
Не было признака дня или ночи.
***Нечто**, одно **нечто** дышало по своему́ закону,*
И не было ничего другого, кроме него.

Постепенно в этом *нечто* вырисовывается некая материя под названием *ха́ос* – мировая бездна или первозданная пучина вод, но в любом случае беспредельное пространство, не имеющее форм и очертаний. Тёмный, слепой хаос становится лоном, в котором зарождается мир.

Как это происходило? Согласно мифам, из хаоса вышли боги, создавшие всё существующее – небо и небесные светила, землю и ландшафт, людей, животных и растения. Кстати, по мифологическим источникам, люди появились раньше растений и животных. Судя по этой любопытной детали, человек ставил себя первым в земном мире.

Древние предания разных народов дают всевозможные красочные описания данного этапа. Обратимся вначале к мифологии Месопотамии, где изначальная стихия олицетворялась именами Апсу́ и его супруги Тиа́мат: мешая воды, они создали первых богов.

Когда вверху – небеса без названья,
А внизу земля была безымянна,
Когда Апсу́, их первородный создатель,
И Тиа́мат, что их породила,
Воды свои воедино мешали,
Ни болот, ни строений не было видно…
Тогда среди хаоса боги возникли.
(«Поэма о сотворении мира»)

По египетским мифам, первым богом стало солнце и произошло это так: из вод поднялся холм, на котором распустился цветок лотоса, и оттуда появилось дитя по имени Ра (Солнце), как гласит предание, *«осветившее землю, пребывавшую во мраке»*.

С наибольшей чёткостью возникновение мира представлено в начале Библии, в **Ветхом Завете**, который основан на самых давних мифологических представлениях древних евреев – это так называемые семь дней творения. Согласно Ветхому Завету, когда-то *«Земля была безвидна и пуста, и тьма над бездною»*. А дальше – общеизвестное:

И сказал Бог: да будет свет, и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днём, а тьму ночью: день первый.

И сказал Бог: да будет твердь, и отделил воду. И назвал Бог твердь небом: день второй.

И так далее, вплоть до седьмого дня.

Поразительно, что при всём разнообразии вариаций на тему сотворения мира у многих народов оно описывается примерно одинаково. И вообще существует масса совпадений по различным эпизодам доисторического прошлого. Одно из таких совпадений – **миф о всемирном потопе**. Миф этот существовал в Месопотамии, у древних евреев, в Греции и других странах.

В месопотамском сказании о Гильгамеше (к этому сказанию мы ещё вернёмся) повествование ведётся от лица очевидца потопа – накануне боги подсказали ему сделать ковчег и этим спастись. Вот описание самого́ потопа (фраза *«всё человечество стало глиной»* – то есть превратилось в мёртвых, и обратим внимание на характерную для древних символику числа 7).

Едва заняло́сь сияние у́тра,
С основанья небес встала чёрная туча.
Ходит ветер шесть дней, семь ночей,
Потопом буря покрывает землю.
При наступлении дня седьмого
Буря с потопом войну прекратили,
Успокоилось море, утих ураган…
Открыл я отдушину – свет упал на лицо мне,
Я на море взглянул – тишь настала,
И всё человечество стало глиной!..
Я пал на колени, сел и плачу,
По лицу моему побежали слёзы.

Но если всемирный потоп – это то, что происходило с человеком (пусть даже единственным уцелевшим из наших первопредков), то ведь целый ряд событий Древности, описываемых в мифах, происходил до его появления на свет Божий!

Здесь начинается загадочное, труднообъяснимое. Если придерживаться научных гипотез, наша планета образовалась около 4,5 миллиардов лет назад в результате гравитационной конденсации га-

зопылевого вещества, рассеянного в околосолнечном пространстве. Спустя приблизительно 2,5 миллиарда лет на остывшей Земле зародилась жизнь. Примерно 2 миллиона лет назад появился древнейший человек и только около 40 тысяч лет назад он обрёл современный вид *(Homo sapiens – человек разумный)*.

Для сравнения можно привести расчёты одного из ведущих современных авторитетов по проблеме эволюции жизни на Земле (лауреат Нобелевской премии К. Де Дюв): 10 миллиардов лет назад образовалась Земля, 6,5 миллиардов лет назад возникли первые бактерии, 5,5 – первые клетки, 4,5 – появились грибы, 600 миллионов лет назад начал формироваться животный мир, 70 – появились приматы, 6 – обезьяны, 200 тысяч лет назад от шимпанзе отделился человек.

В любом случае, какой бы версии ни придерживаться, возникает вопрос: каким образом этот «младенец» (в сравнении с возрастом Земли и вечностью Вселенной) мог догадываться и моделировать в своих мифах то, что было задолго до его появления и даже до зарождения жизни как таковой?! Если это не божественное провидéние, тогда нужно признать, что столь запредельную память человеку передала сама земная и вселенская материя – ведь он в конечном счёте является её порождением.

* * *

Итак, сотворён мир и затем появился человек. А дальше по художественным памятникам можно проследить невероятно длительный, трудный и сложный процесс *сотворения человека* – человека в подлинном значении этого слова.

Одним из знаков очеловечивания людей можно считать *рождение искусства* – произошло это около 30 тысяч лет назад, на стадии позднего палеолита. Первые следы искусства мы встречаем в наиболее архаичных пластах мифологии, а также в самых древних скульптурных и наскальных изображениях.

Судя по ним, люди чрезвычайно долго не выделяли себя из природной среды. Первобытный человек видел окружающий мир, но почти не замечал самого себя. Своё внимание он прежде всего сосредоточил на объектах охоты.

Поэтому на исходной стадии развития искусства так ничтожно мала доля человеческих изображений и такого исключительного мастерства достигло изображение животных (бизоны, олени, мамонты, носороги, пещерные львы и медведи, дикие лошади, кабаны).

Обратимся к наиболее известным наскальным изображениям (чаще всего это были изображения на стена́х пещер) – самые примечательные в художественном отношении найдены в Испании и Франции.

Если осмотреть потолок знаменитой **пещеры Альтами́ра** (Испания), то обнаружим своего рода серию этюдов, выполненных первобытным художником (или целой «артелью» древних мастеров). Перед нами живописное нагромождение животных, с которыми имел дело древний человек: бизоны, вепри, дикие лошади и т.п.

Поражает непосредственность живого восприятия натуры, совершенство исполнения, меткость наблюдения, точность передачи анатомического строения, умение показать своеобразие облика и характерную позу животного. Смелый, энергичный штрих и большие пятна двух-трёх красок – вот тот минимальный круг средств, в опоре на которые наши далёкие предки добивались удивительных результатов.

Присмотримся внимательнее к одному из этих животных – с**амка бизона**, в изображении которой поразительно точно и цепко схвачен силуэт и объём, обрисована грузная масса зверя. Нужно признать подлинное мастерство светотеневой моделировки: разная степень насыщенности красок, световые блики на туловище и на зрачке глаза. Две детали по краям изображения говорят об удивительной свободе рисунка: хвост и рога не воспроизведены в подробностях, а только намечены упругими линиями.

Самка бизона
(потолок пещеры Альтамира)

Ещё один конкретный образец – **пасущийся олень** (пещера Фонде-Гом, Франция). Здесь с полным основанием можно говорить о подлинной поэтичности. Общая линия силуэта очерчена слегка, еле заметно, что усиливает эффект грациозности. Контур фигуры не заполнен сплошным покрытием краски – она нанесена только отдельными участками, передавая мерцающий трепет живой плоти. Причудливый росчерк-изгиб рогов своей заведомой гиперболичностью завершает впечатление раскованности живописного мазка.

Некоторые из подобных изображений вполне можно принять за современную живопись. Не случайно в XX столетии столь важные позиции приобрёл примитивизм (неопримитивизм) – художественное направление, возрождавшее на ином историческом витке отдельные черты и принципы примитивизма древних времён (понятно, что *примитивизм* – сугубо условное понятие, которым характеризуют признаки самой ранней стадии развития искусства).

Идущий от первобытного уклада и первобытного искусства культ животных давал знать о себе ещё много тысячелетий спустя: и во времена первых цивилизаций, и во времена Античности, а в отдельных регионах и позже (к примеру, последние наскальные изображения в Африке относятся к XVII веку н.э.).

Среди подобных явлений большой интерес представляет так называемый *звериный стиль.* В наиболее отчётливом виде он выступает в искусстве скифов VII–V веков до н.э. (то были уже времена Античности; скифы – степные, «дикие» племена, в основном жившие в Северном Причерноморье, ныне это юг России и Украины).

Их художественное творчество носило прикладной характер: украшение (часто из золота) оружия, одежды, утвари, лошадиной сбруи. Фигурки зверей располагались применительно к форме вещи, которую они украшали. Техника – литьё и гравировка по металлу, резьба по дереву и кости.

Однако при всём прикладном характере эти изображения отличались яркой образностью, сильной экспрессией. Отличал их также предельный лаконизм (отброшено всё случайное, оставлено только наиболее характерное) и подчёркнутый динамизм (передавалось мускульное напряжение, и нередко возникала иллюзия стремительного бега).

Один из подобных образцов – **пантера** (застёжка, VI век до н.э.; функция украшения обнаруживает себя в орнаменте стилизованных лап, уха и хвоста.). Перед нами изображение разъярённого зверя, го-

товящегося к прыжку. В этой отливке из золота выделены свирепо раскрытая пасть, яростно раздутые ноздри, напрягшиеся мышечные массы.

Динамическая устремлённость подчёркнута удлинённой шеей и тем, что хвост соединён с лапами в единую линию. Всё это «закручено» в тугую спираль-пружину собранной, концентрированной энергии.

Олень (украшение щита, VI век до н.э.) – из ярких примеров мастерскóй передачи бега, почти превращающегося в полёт. Поджатые ноги как бы не касаются земли, мýскулистая длинная шея и вытянутая вверх голова устремлены вперёд, большие ветвистые рога откинуты назад, что усиливает впечатление полётного движения.

Чрезвычайно любопытно то, что черты стилизованности изображения отдалённо предвосхищают кубизм начала XX века: «разъятость» фигуры на составные части, откровенно ребристые грани отливки.

И ещё один **олень** («звериный стиль» алтайских кочевников, V век до н.э.). Эта деревянная фигурка явно эстетизирована, в изображении предельно подчёркнуто то, что составляет «гордость» и своеобычную красоту оленя – ветвистые рога, поднимающиеся над животным пышной короной (воображение древнего художника выходит здесь на уровень символики).

Нечто подобное «звериному стилю» было и у многих других народов. Для примера можно напомнить известнейшую **«львиную капитель»** (колонна Ашоки из Сарнатха, III век до н.э.). В Древней Индии царские указы выбивались на мраморных колоннах, которые завершались капителью со львами.

В данном случае львы выступали олицетворением царской власти и государственного могущества. И примечательно, что такая капитель стала национальной эмблемой современной Индии, то есть сохранилась в качестве важнейшего символа до сих пор.

Говоря о живучести «звериного стиля», обратимся в качестве свидетельства к двум образцам китайского изобразительного искусства.

Лев (аллея дýхов, VII век н.э.). Скульптурная аллея духов, ведущая к погребальному холму одного из китайских императоров, была создана из каменных статуй охранителей царства мёртвых – львов, коней, воинов.

Перед нами одна из этих статуй. Лев предстаёт здесь как зверь-сторож – воинственный, грозный, в боевой позе, с раскрытой пастью. В его фигуре подчёркнута мощь, монументальная сила.

Стена девяти драконов (стена Цзюлунби́ в парке Бэйхай – Пекин, XVIII век). Изображение девяти драконов – символ императорской власти и, как видим, «звериная» символика сохранялась вплоть до XVIII века.

Если в предыдущей статуе (лев, VII век) можно было почувствовать воздействие на традицию «звериного стиля» варварской силы Средневековья, то здесь без труда улавливаются веяния эпохи Барокко – в невероятной изощрённости фантазии (диковинно-экзотическое плетение «изогнутых» форм фантастических «чудищ») и в феерической роскоши многоцветной гаммы сияющих красок поливной глазури (то, что по отношению к Барокко будет определяться понятием *барочный декоративизм*).

* * *

Предшествующее изложение подводит к следующему выводу: начиная с Древности, искусство зафиксировало длительную стадию слияния человека с животным миром. И не только потому, например, что звери были объектом охоты, но более всего потому, что в самом человеке было ещё очень много от животного. Он как бы ощущал себя в обличье зверя, подражал ему. Не случайно многие животные почитались священными и в них видели первопредков людей.

Но постепенно человек начинает «отпочковываться» от природной стихии, выделяться из неё. Происходило своего рода прорастание человеческого начала из природных форм. В художественной фантазии возникает такое любопытное явление, как *зооантропоморфные существа*, то есть фантастические гибриды животного *(зоо)* и человека *(антропо)*.

Подобные художественные опыты осуществлялись уже в первобытные времена.

«Колдун» – наскальное изображение в одной из французских пещер (пещера «Трёх братьев»). Надо признать: перед нами весьма загадочное измышление фантазии, способное поставить в тупик.

Современный зритель вправе заподозрить здесь самый настоящий гротеск, причём в той форме, которую можно обозначить как гротеск-фантазм. Что это? Животное, которое встало на задние лапы и хочет походить на человека, или переодетый охотник, в убранстве зверя совершающий магический танец?

Скорее всего второе (обращает на себя внимание общий контур фигуры, особенно обрисовка ног). В любом случае, это странное су-

щество самым причудливым образом сочетает в себе признаки человека и животного.

Наибольшее распространение получил образ животного с человеческой головой, которая олицетворяла разум, как бы вырастающий из животной оболочки. Самый известный вариант – египетский сфинкс: лев с головой человека. Причём чаще всего это была не просто голова человека вообще, а портретная голова фараона.

Знаменитейший образец – так называемый **Большой сфинкс** (сфинкс фараона Хафра в Гúзе – Египет, первая половина III тысячелетия до н.э.). Его основу составляет известняковая скала, которая по форме напоминала фигуру лежащего льва и была обработана в виде колоссального сфинкса.

Размеры огромны: высота 20 м, длина 57 м, лицо имеет 5 м в высоту, нос – 1,70. В сочетании со столь внушительными размерами человеческое лицо и львиное туловище были призваны производить впечатление непостижимости и сверхъестественной, а потому неодолимой силы (олицетворение мощи фараона, его безраздельной власти).

В подобных изображениях чувствуется стремление нашего древнего предка обрести человеческое, разумное, но без утраты первозданной природной силы. В максимальной концентрации это стремление представлено в более поздних по времени изваяниях месопотамских шéду.

Шеду – фантастический крылатый бык с человеческой головой, что было своего рода идеалом древнего человека. Эти огромные каменные фигуры воплощали сверхъестественные возможности живого существа, их предельность: тело животного как воплощение могучей силы; крылья птицы – способность летать; голова человека как олицетворение разума.

Шеду из дворца Саргона II (Дур-Шаррукин [Хорсабад] – Ассирия, вторая половина VIII века до н.э.). Здесь очень примечательно лицо – оно «ясновидящее», на нём лежит печать мудрости. Кроме того, в этой мощной, истинно монументальной скульптуре любопытна такая деталь: чтобы показать фигуру одновременно и в покое, и в движении, ей добавляли лишнюю ногу.

И поскольку то был немой страж царских ворот, пятая нога создавала особый эффект. Входящий во дворец видел поначалу только передние ноги шеду, поэтому казалось, что он стоит в спокойной позе. Когда же посетитель обходил статую сбоку, одна из передних ног

исчезала из поля зрения, зато становилась видна пятая, шагающая нога, поэтому входящему казалось, что каменный страж ожил и сдвинулся с места.

Шеду из дворца Саргона II
(Ассирия)

Со временем человек начинает не только *выделяться* из природной стихии, но и *отделяться* от неё, подчас почти демонстративно противопоставляя себя ей. Он преодолевает в своей натуре животное начало, и это отражается в мифологии следующим образом: звериное воспринимается теперь как злое, негативное (всякого рода драконы, змии и другие чудища), а человеческое – как доброе, положительное. Тогда же складываются мифы о борьбе людей-героев с чудовищами.

Нечто аналогичное находим и в изобразительном искусстве, где всё чаще воспроизводятся сцены охоты, в которых люди уверенно одерживают верх над любым зверем, как бы страшен и силён он ни был. Обратимся к поздним образцам искусства Древней Месопотамии и рассмотрим некоторые из ассирийских рельефов.

Охота на львов (рельеф из дворца Ашшурнацирапала II в Кальху – IX век до н.э.). Здесь изображена *царская* охота на львов – отсюда композиция «верноподданнического» толка, демонстрирующая разящую силу царской руки, что подчёркнуто концентрацией «результатов» охоты: один зверь уже погибает под копытами лошадей, другой вот-вот падёт от меткого выстрела.

Тем не менее, в конечном счёте не столь важно, что перед нами царь. Существеннее другое: пафос смелого противоборства с диким и могучим зверем, спокойная уверенность человека в своей победе.

Царь Ашшурбанапал на охоте (рельеф из дворца в Ниневии, VII век до н.э.). Лица светятся смелостью и отвагой, движения чёткие и отточенные, всё наполнено динамизмом, дышит волей и целеустремлённостью. Такой человек – уже действительно хозяин положения, он знает, чего хочет, и делает своё дело превосходно.

И вот что примечательно: создателям ассирийских рельефов особенно удавались изображения раненых, умирающих и убитых хищников, то есть показ *гибели* врагов человека.

Раненая львица (фрагмент рельефа «Большая львиная охота» из дворца Ашшурбанапала в Ниневии, VII век до н.э.) – настоящий шедевр. Впечатляет потрясающая передача состояния зверя, который силится удержаться на ногах. Выпукло подан контраст ещё живой передней части тела и безжизненно волочащихся ног, пронзённых стрелами. Осязаемо ощущается предсмертный рёв, несущийся из раскрытой пасти.

Необходимо заметить, что первые из подобных сюжетов, знаменующих победу человека над природой, появились ещё в эпоху

наскальных рисунков, но уже не на стадии палеолита, а в эпоху неолита (примерно в 8-м тысячелетии до н.э., когда возникло земледелие и скотоводство).

Охота на оленей (одна из пещер в Испании) передаёт противостояние человека и животного мира с законченной отчётливостью. Идея «конфронтации» передана в композиции чёткой расстановкой двух флангов: стадо животных движется справа налево, а фигурки людей с луками развёрнуты в противоположном направлении.

Этот рисунок принадлежит значительно более позднему времени, чем те, которые мы отмечали в самом начале данной статьи. И что сразу же бросается в глаза: он несомненно проигрывает пещерным росписям раннего первобытного искусства в живописности, явно уступает им в художественной силе.

Однако ценой определённых потерь приобреталось новое качество. Во-первых, в наскальных рисунках начального этапа почти всегда изображались только единичные, отдельные фигуры, а теперь мы видим стремление связать несколько изображений, создать многофигурную композицию. Во-вторых, возникло чувство динамики, обретена способность передавать действие, событие, сюжет.

И, может быть, самое главное – утратив непосредственность восприятия живой натуры, искусство обретало способность к обобщению. Начиналось отчётливое осознание такого качества художественной образности, как условность.

Переходя от живописности к почти нарочитой графичности, схематизируя изображение (называвшаяся «Охота на оленей» – своего рода «пляшущие человечки», как в детективной повести А.Конан Дойла), первобытный художник овладевал понятиями прямой и кривой линии, окружности, квадрата, треугольника и т.п. – так искусство вступило в необходимую для себя стадию геометризма, что означало и переход к абстрактным формам мышления.

* * *

Геометризм (как техническая и эстетическая категория) своей чёткостью, упорядоченностью, рационализмом противопоставлялся стихийности и произвольности природных форм. С наибольшей последовательностью его принципы заявили о себе в возникновении архитектуры. А начиналась она, естественно, с постройки жилищ.

Самые давние дома (в нынешнем понимании), ставшие постоянным местом обитания, относятся к 7-му тысячелетию до н.э. – об

этом свидетельствуют раскопки в Иерихоне (территория современной Иордании) и Чатал-Хююке (территория современной Турции). Сооружали их из высушенных на воздухе глиняных кирпичей.

Дом превратился в символ самого человека, отделившего себя от природы, нашедшего своё прочное место во Вселенной. В ходе развития древнего зодчества на основе дальнейшей разработки конструкции жилища возникли такие сооружения, как дворец и храм.

Идея храма как жилища богов, вероятно, раньше всего зародилась и была реализована в Месопотамии (там же, по мнению многих учёных, на рубеже 3-го тысячелетия до н.э. возникло самое древнее государство на Земле – Шумер). Созданный тогда тип такого сооружения получил название *зиккурат*. Чтобы как можно выше вознести божество, месопотамские зодчие применили ступенчатую конструкцию.

Если взять для примера **зиккурат бога Луны в Уре** (XXI век до н.э., Ур – город-государство в Древней Месопотамии), то до нашего времени сохранилась сложенная из сырца платформа 10-метровой высоты. В основании храма – прямоугольник размерами 63 × 43 м.

Над ним поднимались три яруса (нижний из них просматривается до сих пор). Их увенчивал небольшой храм, облицованный голубыми изразцами. Ярусы были связаны между собой лестницами. С земли к парадному входу в верхней части вели пандусы (их наклонные линии хорошо видны).

Даже в таком, разрушенном состоянии, храм производит большое впечатление. Он как бы прорастает из пустынной почвы, гордо вздымаясь над ней, противопоставленный природному окружению своей монолитностью, красотой чётких линий, чеканностью форм.

Говоря о храмах Месопотамии, обратимся к **зиккурату в Вавилоне** (известен как реконструкция). Число ярусов в зиккуратах варьировалось от трёх до семи. Здесь они вздымались на высоту 90 метров, так что вершина храма была видна из любой точки города.

В этой многоступенчатой конструкции принцип геометризма выражен со всей явственностью: поставленные друг на друга постепенно уменьшающиеся объёмы (параллелепипеды) – от начала до конца жёстко выдержанная архитектурная идея (кстати, в таком своём виде зиккурат предвосхищал будущие мавзолеи, которые начнут воздвигать со времён Античности).

По всей видимости, опыт строителей месопотамских зиккуратов оказал воздействие на египетское зодчество с его кульминацией в знаменитых пирамидах. Достаточно взглянуть на самую раннюю из

них: **пирамида фараона Джóсера** (XXVIII век до н.э.), с которой началось строительство подобных сооружений.

Данное сооружение несомненно близко к зиккурату, в отличие от которого здесь уже строго выдержана ступенчатая конструкция. Сейчас это почти руины, но в своё время пирамида состояла из семи поясов.

При всём переходном характере (эволюция от зиккурата к пирамиде) данный архитектурный опыт позволил сформулировать два важнейших момента. Во-первых, основным материалом египетского зодчества отныне становится камень, и пирамида Джосера – первая известная в истории монументальная *каменная* постройка (до этого использовались дерево, глина, кирпич). И, во-вторых, отныне сооружение начало стремительно расти вверх, возникла концепция вертикализма (высота этой пирамиды свыше 60 м).

Пирамида Джосера открыла путь к созданию совершенного, законченного типа подобной постройки, что своего высшего пункта достигло в ансамбле пирамид в Гúзе (ныне пригород Каира) – так называемые **Великие пирамиды** (пирамида Хеопса и пирамиды его преемников Хефрена и Микерина, XXVII – XXVI века до н.э.).

Пирамиды в Гизе
(Египет)

Они были причислены во времена Античности к *семи чудесам света*. Каждую из пирамид окружал архитектурный ансамбль: маленькие пирамиды цариц, заупокойные храмы, монументальные ворота, усыпальницы родственников фараона, молельни, царские статуи, сфинксы.

Наиболее грандиозное из сооружений подобного типа – **пирамида Хеопса**, в её нынешнем состоянии уже весьма пострадавшая от времени. Она до сих пор остаётся самым крупным каменным сооружением мира (высота около 150 м, длина одной стороны основания 233 м). Сложена пирамида из отёсанных и плотно пригнанных друг к другу известняковых блоков весом от 2,5 до 30 тонн. На её сооружение пошло почти 2,5 миллиона таких блоков.

Поскольку пирамиды по своей функции были гробницами (усыпальница фараона – жилище, предназначенное для посмертной жизни владыки), они наглухо замуровывались и благодаря этому представляли собой абсолютно замкнутый в себе монолитный объём.

Таким образом, тенденция к геометризму получила в них предельное выражение. Безукоризненные по форме, основанные на очень точном и сложном математическом расчёте (кроме всего прочего он давал труднообъяснимый эффект сохранности мумифицированных останков), пирамиды стали уникальным творением древнего человека.

Их колоссальная каменная масса, облечённая в строго рациональную конструкцию (как некий идеал абстрактного мышления), величественно вздымалась над окружающей пустыней, чётко выделяясь на фоне неба. Она олицетворяла устремление ввысь над *ничто*, над *хаосом* и становилась на заре человеческой истории символом возвышения разума и труда над стихией природы.

Это был величайший акт самоутверждения не только египетской цивилизации, но и человечества в целом. Потому что с прагматической точки зрения сооружение пирамид было нелепостью и даже безумием. Концентрировать материальные и человеческие ресурсы всей страны, вкладывать в строительство пирамиды тяжелейший труд нескольких поколений ради увековечивания одного человека (пусть и верховного владыки)?!

Нет, за этим, в конечном счёте, стояла грандиозная всечеловеческая идея: Египет, как самая могучая из древнейших цивилизаций, воздвигал в пирамидах бесподобный памятник человечеству в исто-

рический момент его выхода из первоприродного бытия, на заре его осмысленного существования.

* * *

И последнее по поводу сотворения человека. Длительное время для художественной системы Древности определяющим было божественное начало, но постепенно в мир искусства всё активнее входят образы людей.

С этой точки зрения любопытна смена персонажей, происходившая на определённом этапе в мифологии многих народов. На исходной стадии мифотворчества в центре находились боги. Они часто представали в облике различных явлений природы: солнце, вода, ветер, земля, звёзды и т.п.

Позже начинают создаваться мифы о полубогах, то есть существах, рождённых богами и смертными. А затем возникают сказания о людях – прежде всего героях, богатырях или тех, кто был необыкновенно искусным в каком-либо деле.

То же происходило и в других художественных жанрах. Скажем, в словесности длительное время доминировали гимны богам, выступавшим в качестве надличной, всемогущей силы – отсюда восторг поклонения, безраздельная преданность молящихся, их непоколебимая вера.

Вот, к примеру, египетский **«Гимн верховному божеству»**, которое воспевается как источник жизни, творец всего живого (другое название – **«Гимн Атону»**, середина XIV века до н.э.). Здесь встретится слово *Река* с большой буквы, поскольку имеется в виду главное природное богатство Египта – Нил.

Ты установил ход времени, чтобы вновь и вновь рождалось сотворённое тобою. Ты создал далёкое небо, чтобы восходить на нём, чтобы видеть всё, сотворённое тобою. Ты единственный. Из себя, единого, творишь ты мириады образов своих. Города и селения, поля и дороги и Река созерцают тебя, каждое око устремлено к тебе.

Кстати, здесь уже достаточно отчётливо выражена идея единого Бога, вездесущего и всеобъемлющего – того Бога, которого мы знаем по Библии.

А вот месопотамский **«Гимн-молитва к богине Иштáр»** (Иштар – богиня плодородия). Обратим внимание на сильнейшую

экспрессию: молящийся взывает к богине с пафосом, почти в экстазе. Примечательно здесь и горячее взывание молитвенного обращения – склоняясь перед надличной силой, уповая на её милость.

Помилуй меня, Иштар, надели долей!
Ласково взгляни, прими молитвы!
Выбери путь для меня, укажи дорогу!
Лики твои я познал – озари благодатью!
Велений твоих ожидаю – будь милосердна!
Всесилью молюсь твоему – да пребуду я в мире!

Нет спору, лучшие из гимнов богам превосходны. Но со временем и в количественном, и в качественном отношении их всё более перекрывает слово, обращённое к человеку.

Ещё интенсивнее этот процесс шёл в изобразительном искусстве (прежде всего в скульптуре), и если, с одной стороны, царей иногда стремились уподобить божеству, то, с другой стороны, напротив, богам пытались придать человеческие черты. Вот два контрастных примера.

В **статуе фараона Тутанхамона** (приблизительно XIV век до н.э.) на первый план выдвинуты атрибуты монаршей власти (мы видим их в твёрдо сжатых руках, скрещённых в сакральном жесте), акцентированы черты застывшего величия и высокомерно-холодного отчуждения от обычного, земного. Всем этим фараон как бы приравнивался к богу.

Голова богини из Месопотамии (Белый храм в Уруке, начало III тысячелетия до н.э.) в дошедшем до нас виде (с пустыми глазницами и повреждённым носом) несколько отпугивает.

Некогда у неё были инкрустированные глаза (инкрустация глаз цветными камнями очень распространилась в скульптуре Ближнего Востока и придавала изображениям живость, достоверность). Строгие черты лица, его суровость и величественность выступают в сочетании с несомненной женственностью, даже миловидностью, что в частности преломилось в прекрасной линии губ.

Со временем и царственных особ стали всё чаще изображать «без затей», реально, как обычных живых людей. Так, в египетской **статуе царицы** (известняк) признаки высокого положения изображённой здесь особы формально учтены (тяжеловесное убранство), но при восприятии они отходят на задний план перед непосредственно-

стью «поведения» этого молодого существа: грациозный поворот головы, на лице играет лёгкая улыбка, всё дышит живостью и непринуждённостью.

Египетский скульптурный портрет составил в изобразительном искусстве целую эпоху. Мастера этой традиции ставили перед собой задачу добиваться полной достоверности, максимального сходства с моделью. Это достигалось и упомянутым уже приёмом изображения глаз с помощью инкрустации различными материалами, что придавало лицу статуи особую жизненность.

Осматривая изображение **Рахоте́па с супругой**, отстранимся от скованности фигур, заданной требованиями ритуальной позы (эта скульптурная группа находилась в царской гробнице). Главное – лица.

У самого́ Рахотепа находим до физиологизма точную лепку реального человеческого лица, предельную чёткость и ясность в выявлении индивидуального облика модели. Вообще острота и осязаемость передачи портретного сходства была настолько впечатляющей, что удавалось добиться эффекта «живой» скульптуры.

На этот счёт известны характерные случаи. Однажды во время раскопок, открыв помещение с подобными статуями, рабочие побросали лопаты и бросились бежать. В другой раз феллахи (египетские крестьяне), увидев аналогичное изображение, закричали: *«Да это наш староста!»*

Теперь обратим внимание на супругу Рахотепа. Насколько великолепно переданы общий рельеф лица, очарование девической припухлости щёк и губ, нежная бледность лица! И заметим такую пикантную деталь, как густо подведённые глаза.

Рахотеп с супругой - фрагмент (супруга)

Следовательно, постепенно, но неуклонно человек, каким он представал в образах искусства, становился человеком. Происходило это вместе с сотворением цивилизации.

* * *

Итак, в Древности был сотворён мир и был сотворён человек. Но, кроме того, в те далёкие времена происходило ещё и *сотворение цивилизации*, были заложены её основания. Произошло это в 3-м и 2-м тысячелетиях до н.э. на отдельных, очень небольших территориях, которые мы называем древними очагами цивилизации.

По всей видимости, раньше всего в Месопотамии – здесь существовала цепь сменяющих друг друга государств: Шумер, Аккад, Вавилония, Ассирия). Чуть позже или почти одновременно в Египте, а затем в бассейне рек Инд (будущая Индия) и Хуанхэ (будущий Китай).

Чем же отличались эти древние цивилизации от первобытных форм существования? Знать это важно и для нас, поскольку таким образом мы выясняем, в чём же суть цивилизации и цивилизованного человека как такового.

Для начала имеет смысл напомнить, что в это время произошёл скачок в производительной сфере, связанный с переходом к плавке и обработке металлов, что сыграло свою большую роль и для искусства – главным образом, для архитектуры и скульптуры, получивших качественно новые технические возможности.

Скажем, в Египте шлифовка и укладка каменных блоков в тех же пирамидах осуществлялась настолько тщательно, что даже сейчас (спустя почти пять тысячелетий) между многими из этих блоков невозможно вставить лезвие бритвы – данная деталь без всяких комментариев говорит об уровне строительного мастерства.

От доисторической стихии цивилизация отличалась прежде всего внесением *упорядоченности* во все сферы жизни, что было связано с принципами централизации и строгой иерархичности, то есть с чётким разделением на высшие и низшие ступени в их соподчинении друг другу. В прямом своём виде эти принципы нашли выражение в возникновении раннеклассового общества и в образовании государства.

Отчётливо отразилось происходящее и на состоянии мифологии. Формируется пантеон богов как модель чёткой иерархии, упорядоченных отношений, соподчинений и «специализаций».

Можно напомнить, что семья олимпийских богов в греческой мифологии выглядела в «должностном» отношении так:

Зевс – царь богов, владыка вселенной;

его супруга Гера – царица богов, богиня неба, покровительница брака;

их сын Аполлон – бог света и солнца, он же бог знаний, покровитель наук и искусств;

их дочь Афина – богиня войны и победы, хранительница городов;

а далее Гефе́ст – бог огня и ремёсел, Афродита – богиня любви и красоты, Дио́нис – бог виноградарства, виноделия и вина и т.д.

То есть каждое олимпийское божество имело свои строго определённые функции, свои полномочия, свой «департамент».

Сильнейшим фактором цивилизации становится *город*. Стягивая к себе материальные и духовные ресурсы своего территориального окружения, город в определённом смысле – хищник, спрут, однако благодаря концентрации интеллектуальных и физических сил он оказывается центром прогресса различных сторон жизни и в частности центром наиболее интенсивного развития художественной культуры.

И естественно, что именно в городах стала стремительно развиваться архитектура Древнего мира. По данным археологии, самые большие города этого времени были построены в долине реки Инд – с середины 3-го тысячелетия до н.э., на территории современного Пакистана.

Они были раскопаны возле селений Мохе́нджо-Да́ро и Хара́ппа, в связи с чем и получили свои названия. Оба города имели строгую планировку в виде прямоугольной сети широких улиц.

В **Мохенджо-Даро** на возвышении стояла цитадель, укреплённая мощными стенами. Двух- и трёхэтажные здания возводились из обожжённого кирпича, штукатурились глиной и гипсом. Большое внимание уделялось благоустройству, существовала отлаженная система водоснабжения и канализации (водопровод был даже в верхних этажах).

Об уровне культуры этих городов говорят скульптурные находки. К примеру, если фигурка **танцовщицы из Мохенджо-Даро** (3-е тысячелетие до н.э.) ещё несёт на себе следы пластики позднего первобытного искусства (черты «варварского» схематизма, характерная гиперболичность образа, но вместе с тем почти «эстетская» изощрённость и стилизованность изображения), то **мужской торс из Хараппы (**первая половина 2-го тысячелетия до н.э., к сожалению, сохранился только обломок статуи) – это образец превосходной лепки тела в его материальной осязаемости, в законченном ощущении красоты человеческих форм. А ведь перед нами работы столь давнего времени, но уже приближающие к образцам античной скульптуры!

Успехи городской архитектуры Древнего мира были поразительны. Возводились большие дома и дворцы, состоявшие из множества помещений различного назначения. Появились колонны, арки, своды.

Закладывались и основы градостроительства. Выделяется главная улица, вводится разбивка города на геометрически правильные кварталы, ведётся зонированная застройка по социально-имущественному признаку: районы, предназначенные для состоятельной части населения, и места, отведённые для проживания бедноты – своего рода проекция называвшихся выше принципов упорядоченности и иерархичности.

Определённым итогом и средоточием развития архитектуры древнего города можно считать Вавилон, один из основных центров Месопотамии. Его руины дают некоторое представление о былом могуществе этого города – в своё время, защищённый водами Евфрата и толстой стеной с множеством башен, он был неприступен. Реконструкция позволяет восстановить облик Вавилона, который славился чёткостью планировки, пышностью, великолепием и мощью сооружений.

Одно из них – легендарные **«Висячие сады»,** причисленные древними греками к *семи чудесам света*. Иначе они назывались «Садами Семирамиды» (по сказанию о красавице, в честь которой царь Вавилонии воздвиг этот дворец). Деревья и кустарники располагались по уступам таким образом, что издали казалось, будто они поднялись над землёй и всё сооружение как бы висит в воздухе.

* * *

Ещё один признак цивилизованности состоит в кристаллизации системы *моральных норм и установлений*. В многочисленных образцах дидактической литературы находим совершенно ясное, осознанное понимание добра и зла, допустимого и нежелательного в отношениях между людьми – то есть, если воспользоваться строкой В.Маяковского, *«что такое хорошо и что такое плохо».*

Вслушаемся, к примеру, в **«Книгу мёртвых»** (это в Египте было нечто вроде руководства для умершего в его загробной жизни). В её 125-й главе (в 125-й – представим себе общий объём этого «пособия»!) усопший обращается к богу с оправдательной речью, в которой перечисляет около восьмидесяти доказательств своей праведности.

Я не чинил людям зла.
Я не лицемерил.
Я не лгал.
Я не оскорблял другого.
Я не сквернословил.
Я не крал.
Я не совершал прелюбодеяния.
Я не поднимал руку на слабого.
Я не убивал…
и т.д.

Перечень своих достоинств умерший завершает заклинанием:

Я чист, чист, чист, чист!

В сущности, это уже совершенно сложившаяся система нравственных заповедей-табу, которая позже (через тысячелетие!) будет воспринята и заново сформулирована в Библии.

Цивилизация – это соответствующий *уровень мышления*, в том числе и мышления художественного. И ко 2-му тысячелетию до н.э. мы в обилии встречаем образцы весьма развитого художественного стиля во всех областях искусства.

Если начать с мифологии, то со временем в ней сложился именно такой, эстетически развитой стиль. В частности это сказалось в том, что из отдельных мифов формируются целые циклы сказаний о судьбах богов и героев.

В греческой мифологии среди подобных разветвлённых повествований наиболее масштабным и ярким является **цикл мифов о Геракле**. В них подробно излагается история его рождения от Зевса и смертной женщины, детство, первые деяния и приключения, затем знаменитые двенадцать подвигов и события дальнейшей жизни, в конце которой он был приобщён к сонму бессмертных.

Образ легендарного героя раскрывается с разных сторон, изложение насыщено колоритными эпизодами. Есть и такие, которые ярко характеризуют не только силу, отвагу, волю Геракла, но и, например, его хитроумие, в чём он, пожалуй, не уступает Одиссею.

Суть одного из подобных эпизодов состоит в следующем. В числе двенадцати подвигов Геракла был и тот, что заключался в поисках золотых яблок. Добравшись до края земли, он прибегает к по-

средничеству Атланта (только тот может добыть эти яблоки) и на время берётся за его работу – взваливает на себя небесный свод.

Атлант, вернувшись с яблоками, намеревается сам отнести их в Грецию, оставив Геракла держать небо, поскольку ему это занятие опостылело. Однако Гераклу удаётся перехитрить гиганта: он соглашается держать небосвод, но просит дать ему возможность для удобства положить на голову подушку.

Простодушный Атлант встаёт на его место, а Геракл забирает яблоки и благополучно удаляется, проявив тем самым завидную находчивость.

Переходя к литературе, прежде отметим чрезвычайно примечательный факт – создание *письменности*. Раньше всего, на рубеже 3-го тысячелетия до н.э., она возникла в Месопотамии и Египте.

Письменность – важнейший знак цивилизации. Её создание позволило перейти от устного словесного творчества к письменной литературе, то есть к литературе в полном смысле слова. Ведь сам термин *литература* происходит от латинского слова *littera* (*буква*) и означает *написанное.*

В ходе длительной эволюции, начиная с первых связных текстов, всё чаще появляются многоэпизодные повествования, а манера изложения становится всё более гибкой и красочной.

Распространённым жанром древней литературы была так называемая *надпись*. Надписи высекались на гробницах царей и вельмож, постепенно превращаясь в развёрнутую биографию, приобретая всё большую выразительность, силу и наглядность образов.

Одна из самых примечательных надписей известна под названием **«Рассказ Синухе́».** Как и во всех других образцах этого жанра, повествование здесь ведётся от первого лица. В основе сюжета – приключения египтянина, служившего при фараоне.

Опасаясь стать жертвой начавшейся дворцовой смуты, он бежит из Египта, скитается на чужбине, а когда приходит старость, мечтает вернуться на родину. Возможно, впервые в истории литературы передана глубокая тоска человека по отчизне.

«О бог, предначертавший моё бегство, кто бы ни был ты, будь милосерд, приведи меня на царское подворье! Быть может, ты дашь мне узреть края, где сердце моё бывает что ни день. Что желаннее погребения в той стране, где родился? Приди мне на помощь!»

Желание Синухе исполняется. Его с почестями принимают при дворе фараона и обещают с почётом предать погребению, что впоследствии и было выполнено. Эта сюжетная канва изложена неизвестным автором с тонким знанием человеческой психологии. Он с удивительной полнотой воссоздаёт окружающую героя действительность, в том числе дворцовый быт и придворные нравы.

«Рассказ Синухе» – описание совершенно конкретной судьбы реального человека, маленький бытовой роман Древности, очень достоверный, живой по языку. Но более соответствовали духу времени произведения «высокого» стиля – эпические повествования о героях.

Выделяется среди них **«Сказание о Гильгаме́ше».** Этот, самый большой по объёму текст месопотамской литературы создан на мифологической основе. Называют предположительного автора (Син-лике-уннинни, заклинатель из города Урука). Он не просто соединил разрозненные легенды, но тщательно продумал и организовал исходный материал, придав ему глубокий философский смысл.

Герой сказания – легендарный правитель Урука (город-государство в Месопотамии), живший на рубеже XXVI века до н.э. Поначалу это буйствующий богатырь, не знающий удержу. Затем, под влиянием облагораживающей дружбы с Энки́ду (богатырь, равный ему по силе и отваге), Гильгамеш совершает множество подвигов, в том числе предпринимает поход против свирепого Хумба́бы (хранитель горы кедров) для того, *«чтобы всё, что есть злого, уничтожить на свете»*. Таким образом, в конечном счёте высвечена подчёркнуто позитивная идея, овладевшая сознанием героя.

Ключевым для повествования становится момент, когда Гильгамеш, потрясённый смертью друга, предаётся горестным раздумьям о бренности жизни. Плач Гильгамеша, звучащий в ответ на расспросы встречных, наполнен сильнейшей драматической экспрессией, за которой стоит и чувство глубокой человеческой привязанности, и отчаяние непоправимой беды.

«Как не впасть щекам моим, голове не поникнуть,
Не быть сердцу печальным, лицу не увянуть…
Энкиду, младший брат мой,
С кем мы, встретившись вместе, шли в горы,
На перевалах горных львов убивали,
В кедро́вом лесу погубили Хумбабу,
Энкиду, друг мой, которого я так любил,

С которым делили труды мы –
Его постигла судьба человека!
Шесть дней, семь ночей я плакал над ним,
Не предавая могиле –
Не встанет ли друг мой в ответ на мой голос?..
Как же смолчу я, как успокоюсь?
Энкиду, друг мой любимый, стал он землёю!»

Примечателен финал этого сказания. Герой признаёт своё поражение в тщетных поисках бессмертия. После долгих странствий он возвращается в Урук и находит утешение, любуясь видом возведённых вокруг города стен. Ведь когда-то они с Энкиду, убив злого Хумбабу, добыли кедро́вый лес для сооружения крепостных стен Урука и для строительства храма.

Так автор подводит к итоговой мысли: *«Смертен человек, но живут его деяния».* Пройдут тысячелетия, и к такому же выводу о высшем смысле человеческой жизни придёт Гёте в своём «Фаусте».

* * *

Цивилизованный человек – это человек с развитой *эмоциональной сферой,* что предполагает многообразие чувств и ощущений, их тонкость и гибкость. С наибольшей отчётливостью данное качество представлено в лирической поэзии Древнего мира, расцвет которой приходится опять-таки на завершающую стадию его эволюции (примерно с середины 2-го тысячелетия до н.э.).

Магистральная линия поэтической лирики того времени связана с раскрытием чувства любви во всевозможных его проявлениях. Это чувство выступало и как показатель, даже синоним истинно человеческого (имея в виду, что только человек способен на подобные проявления).

Его запечатление наиболее примечательно в самом значительном явлении древней поэзии – **египетской лирике**. Тонкое понимание человеческой натуры, многогранный спектр эмоций, разветвлённая система жизненных ситуаций, восторги любви и терзания ревности – всё, уже абсолютно всё было представлено в словесности того далёкого тысячелетия.

Её точёный лоб меня пленил,
Подобно западне из кипариса.

Приманкой были кудри,
И я, как дикий гусь, попал в ловушку.

В этих строках совершенно явственна осознанность происходящего (не без доли иронии), подкреплённая поэтическим мастерством: в каждой строке приводится штрих, передающий плен любви *(пленил, западня, приманка, ловушка)*.

Древние поэты воспевали власть любви, которая возносит любящее сердце выше любого престола.

Отяжелив густым бальзамом кудри,
Наполнив руки ветками персе́и,
Себе кажусь владычицей Египта,
Когда сжимаешь ты меня в объятьях.

Впечатляет гармоничное слияние духовных и телесных начал любви, что придаёт чувству особую полнокровность.

Как бы я желала, мой прекрасный,
Стать твоей заботливой хозяйкой,
Чтоб рука моя в твоей руке лежала,
Чтоб любовь моя была тебе отрадой.

В восторженном описании предмета любви древние поэты ищут новые и новые нюансы, чтобы всячески расцветить своё восхищение и поклонение.

У неё горделивая шея над сверкающей грудью.
Кудри её – лазурит неподдельный.
Золота лучше – округлые плечи её!
С венчиком лотоса могут сравниться персты.

Поступь её благородна,
И стройные бёдра
Словно ведут на ходу спор о её красоте.
Сердце моё похищает она, величаво кивнув.

В одной из строф этого стихотворения находим следующее наблюдение.

Встречных мужей вынуждает она обернуться
И вслед поглядеть непременно…
Ей стоит лишь и́з дому выйти –
И люди её, как богиню, приветствуют – с первого шага.

Подчас наталкиваешься на поразительно изысканный строй стиха, и тогда приходится говорить об истинной, законченной поэтике.

В моём венке – вьюнок.
Я вью венок – твой юный лоб венчать…

Ведь я тебе принадлежу,
Как сад,
Где мной взлелеяны цветы
И сладко пахнущие травы.

Рука моя лежит в руке твоей.
По телу разливается блаженство,
Ликует сердце.
Мы идём бок о́ бок.

Мне голос твой – что сладкое вино.
Я им жива.
Еды с питьём нужнее мне
Твой взгляд.

В моём венке – вьюнок.
Я вью венок – твой юный лоб венчать…

* * *

Цивилизация – это в сравнении с первобытными временами и совсем иной характер *отношений человека с природой*. Укротив её, став её хозяином, человек уже не рассматривает природу только как место обитания, он начинает проникаться чувством её красоты, обретает способность любоваться ею, поэтизировать её.

Художники древних цивилизаций (прежде всего Египта) научились, в сравнении с первобытным искусством, совершенно по-новому показывать животный мир: их интересует не только и даже не столь-

ко достоверность изображения, сколько его живописность, своеобразие ракурса. И делают они это, с восторгом любуясь земной, водной и пернатой живностью. Обратимся к отдельным египетским росписям.

Удод (роспись гробницы в Бени-Хасане). Обращает на себя внимание нарядность красок и то, как всемерно подчёркнуто яркое оперение, как выделены «предметы гордости» этой птицы (украшения головы). Перед нами, можно сказать, элитный («выставочный») экземпляр. Очень поэтично обрисовано дерево, на котором устроился удод – сучья, ветки, листья, плоды.

Гуси – живая сценка, выполненная наивно, но свежо. Художник постарался вместить в малое пространство как можно больше «объектов»: кроме птиц – зелень, гнездо с яйцами, летящие бабочки. Всё это обрисовано удивительно непосредственно и жизнерадостно.

И, продолжая рассмотрение образцов египетского искусства, заметим, что в ходе своего развития (особенно на завершающей стадии Древнего мира), оно всё больше склонялось к пышности, детализации и утончённости. Вот несколько иллюстраций.

Храм Амона в Карнаке – монументальное, даже циклопическое сооружение с массивными, тяжёлыми колоннами, которые щедро украшены вырезанными в камне изображениями. Всё здесь выступает олицетворением могущества и пышности египетского государства.

Плакальщицы (настенная роспись). Здесь поражает детализированная проработка большой группы женщин, отправляющих траурный ритуал. В выражениях лиц и жестах плакальщиц мастерски́ передано экстатическое голошение по уме́ршему.

Плывущая девушка (слоновая кость и дерево, конец XV века до н.э.) – туалетная ложечка в виде плывущей девушки с цветком лотоса в руках. Это предмет обихода (ложечкой служит углубление в «лотосе»), то есть область *прикладного* искусства.

Но как всё эстетизировано (неожиданный ракурс, вытянутые пропорции), какая достигнута тонкость и грациозность! В том числе в детали, почти неприметной для нас: большому лотосу ложечки вторит ожерелье, украшающее шею девушки, сделанное в виде лепестков этого цветка.

В русле той же эстетизированности находятся утончённо-изысканные скульптурные портреты царицы Нефертити́, выполненные в первой половине XIV века до н.э. мастером Тутмесом.

***Тутмес* Голова царицы Нефертити**

Известнейшая **голова царицы Нефертити** создана как портрет с тиарой (высокий головной убор) в характерной для египетского искусства технике раскрашенного известняка: лицо окрашено в розовый цвет, губы – в красный, брови – в чёрный, что дополнено синей тиарой и разноцветным ожерельем, а глаза выполнены из горного хрусталя со зрачком из чёрного дерева.

Обращает на себя внимание и сама по себе совершенно нестандартная модель: подчёркнуто удлинённая шея, общая одухотворённость облика. Очарование и обаяние подлинной женственности соответствует имени царицы (*Нефертити* на древнеегипетском означало *Красавица грядёт*).

* * *

Просматривая подобные работы, можно сделать вывод о тех высотах, которых достигло искусство Древности на её завершающем этапе.

Ещё один важнейший момент, отмечающий жизнь развитой цивилизации, состоит в существовании *альтернатив* и того, что мы называем *плюрализмом*. Выражается это в множественности точек зрения, позиций, умонастроений, что раскрывает богатство и насыщенность духовной культуры.

В атмосфере подобной раскованности человек осмеливался усомниться, казалось бы, в самых незыблемых устоях идеологии Древности, в том числе в существовании загробной жизни.

Вот какие «крамольные» рассуждения находим в музыкально-поэтическом опусе под названием **«Песнь арфиста»** (она исполнялась арфистами – отсюда название), где речь идёт о загробной жизни.

Никто ещё не приходил оттуда,
Чтоб рассказать, что там.
А потому утешь свою душу,
Пусть душа твоя позабудет
О приготовлениях к просветленью.

Следуй желаньям сердца,
Пока существуешь.
Причитанья никого не спасли от могилы,
Так празднуй прекрасный день
И не изнуряй себя мыслью о смерти.

Видишь, никто не взял с собой своего достоянья.
Видишь, никто из ушедших не вернулся обратно.

Да, «Песнь арфиста» утверждает, что всё на земле бренно, решительно всё обречено на исчезновение, надеяться на потустороннее существование не имеет смысла и потому надо наслаждаться «посюсторонней» жизнью. И подобные мысли звучали в стране, где столь многое было подчинено заботам о загробном мире!

Это свидетельство того, что на определённом этапе монолит миросозерцания Древности начинал расшатываться. Возникала оппозиция к господствующим представлениям. Такая оппозиционность могла выливаться на исходе Древнего мира в разуверенность и даже в открыто пессимистические настроения.

Вслушаемся в принадлежащий египетской литературе **«Спор разочарованного со своей душой».** Герой поэмы чрезвычайно критично оценивает царящие в современности той эпохи нравы, жизнь для него – скопище зла и преступлений.

Вот почему смерть представляется ему желанным избавлением от превратностей земного существования. Здесь превосходно использована заклинательная поэтика (многократный повтор начальной фразы), лексика предстаёт очень развитой, а поэтическое мышление свободно оперирует всякого рода метафорами.

Кому мне открыться сегодня?
Алчны сердца,
На чужое зарится каждый.

Кому мне открыться сегодня?
Над жертвой глумится наглец,
А людям потеха – и только!

Кому мне открыться сегодня?
Зло наводнило всю зе́млю,
Нет ему ни конца и ни края…

И дальше –

Мне смерть представляется ныне
Исцеленьем больного,

Исходом из плена страданья.

Мне смерть представляется ныне
Лотоса благоуханьем,
Безмятежностью на берегу опьяненья.

Мне смерть представляется ныне
Домом родным
После долгих лет заточенья.

На пессимистической волне времени трагедийные мотивы возникают и в греческой мифологии. Сильнейший из них получил выражение в преданиях о родовом проклятье, которое приводит к гибели нескольких поколений.

Наиболее известен **миф об Эдипе.** Отец главного героя, царь Лай, проклят за кражу чужого ребёнка и случайно погибает от руки собственного сына. Покончила с собой Иокаста (жена сначала Лая, а потом по неведению и Эдипа) – покончила, узнав, что Эдип её сын. Вступив в единоборство, убивают друг друга оба сына Эдипа, а позже погибают и их сыновья. Вот такая череда роковых злоключений.

* * *

Всё только что сказанное (появившиеся в искусстве черты пышности и утончённости, настроения разочарования и неверия, трагедийные мотивы) было свидетельством *заката* Древнего мира. С подобными фазами заката, исхода, исчерпания мы встретимся в будущем ещё не раз – именно на стадиях завершения больших исторических периодов.

Однако каждый такой закат отнюдь не означал «конца времени» и конца искусства. После «заката» обязательно следовал «восход». Восход новой исторической эпохи и соответственно – новый подъём искусства.

Так было и после заката культуры древних цивилизаций, на смену которым пришло искусство Античности, когда передняя линия развития переместилась с Востока (Месопотамия, Египет) на европейскую почву (Древняя Греция, Древний Рим).

Ростки этого великого будущего возникали на греческих территориях задолго до 1-го тысячелетия до н.э. (основное время Античности), как раз в период цветения древних цивилизаций. Это и грече-

ская мифология, о которой говорилось уже не раз и которая стала базой расцвета античной литературы. Это и художественные достижения *эгейской цивилизации*.

Она развивалась на островах и побережье Эгейского моря (отсюда название) почти одновременно с цивилизациями Месопотамии и Египта (то есть с 3-го тысячелетия до н.э.), но расцвет её приходится на более поздний период (с XVIII века до н.э.).

Самые значительные результаты дала художественная культура острова *Крит*. Здесь, как и в других греческих государствах того времени (очень небольших по территории и населению), централизующую роль играл дворец правителя (царя). Дворец стягивал к себе всё существенное, в том числе и в отношении искусства. На острове Крит таким центром являлся царский дворец в городе Кноссе.

Кносский дворец даёт представление о массивности построек подобного типа, об оригинальном типе колонн (они сужаются книзу), о специфике сооружений того времени (к примеру, наличие световых колодцев – больших отверстий в потолке, пропускающих свет и воздух).

Этот огромный комплекс создавался несколько столетий (окончательно он сложился к XVI веку до н.э.). Размеры дворца (его площадь 120 х 120 м), запутанный план и великолепное внутреннее убранство, дополненное всякого рода живописными эффектами, производили сильнейшее впечатление на современников, что отразилось в мифах о загадочном Лабиринте и его хозяине, человеко-быке Минотавре.

Говоря о живописных эффектах Кносского дворца, имеется в виду раскраска колонн и других деталей интерьера, а также то, что стены помещений покрывались штукатуркой и расписывались.

Декоративная живопись (фрески на стена́х дворцов, общественных зданий, богатых домов) была разнообразной по сюжетике, яркой, красочной, смелой по рисунку и контрастности цветовых сопоставлений, что отражало свежесть восприятия, свойственную древним обитателям острова Крит.

Больших успехов достигло прикладное искусство. Помимо красоты форм, утварь отличалась разнообразием орнамента, основанного на всевозможных растительных и животных мотивах. Орнамент выполнялся очень тонко, изящно, изобретательно.

Может быть, самое примечательное в эгейском искусстве – художественная керамика (обычно это вазы), украшенная росписью, что

вылилось в отдельный вид искусства. Вазопись на Крите достигла высокого совершенства исполнения и отличалась исключительным богатством фантазии.

Один из шедевров критской керамики **– ваза с осьминогом.** Её расплывчатая, словно текучая форма всецело подчинена поразительно затейливой росписи, изображающей осьминога, его эластичные щупальца, мýскулистое тело и горящие глаза. Вокруг него – водоросли и кораллы.

Ваза с осьминогом
(Кносский дворец)

Разумеется, эгейская культура существовала не только на острове Крит, развивалась она и на других территориях Древней Греции.

Археологические изыскания позволили реконструировать, например, архитектуру и декоративное убранство дворца Нестора, известного нам по «Илиаде» Гомера – он был мудрым советчиком греков, воевавших против Трои, царствовал в Пи́лосе, древнегреческом городе XVI–XIII веков до н.э. на западном побережье Пелопонесса (полуостров на юге Греции).

Что обращает на себя особое внимание во внутреннем пространстве дворца, так это очень светлый, празднично-жизнелюбивый и гармоничный облик сооружения, предвосхищающий эстетические устремления классической греческой архитектуры.

Эгейская цивилизация послужила своего рода мостиком от Древнего Востока к европейской Античности. Но при определённых связях с древневосточной культурой, направленность эгейского искусства во многом иная – в нём уже явно просматриваются черты будущей древнегреческой художественной классики.

Это сказывается в его динамичной природе, светском характере и ярко выраженном *художественном* акценте (свободная игра фантазии, артистизм выполнения), а также в облике персонажей.

Однако это будущее, а пока подведём некоторые итоги по искусству Древнего мира. То было время рождения мира, человека, цивилизации и само́го художественного творчества. На протяжении трудноисчислимой временно́й дистанции искусство совершало свои первые шаги, закладывая тот фундамент, на котором выросла культура последующих тысячелетий.

Да, оно совершало свои первые шаги, но уже и тогда было создано немало подлинных шедевров, и в них высвечено то главное, что составляет суть человеческой натуры и окружающего её мира.

Алиева О.О. (Екатеринбург)

От советской эпохи к современным реалиям: к вопросу о смене художественных стилей

Рубеж XX–XXI вв. характеризуется не только ощутимыми политическими и социальными изменениями в жизни нашей страны, но и, как следствие этого, переходом от советского искусства к современному, к зарождению и развитию новых тенденций и принципов, чуждых предыдущей эпохе. И то, что недавно было ещё не определённо и не ясно в отношении современного искусства, сегодня, основываясь на накопленном творческом багаже, может быть подвергнуто определённому анализу, выявляющему характерные черты нынешнего этапа современного искусства. В связи с этим представляет интерес феномен перевоплощения советского искусства в современное состояние. С учётом того, что область искусства сложна и многообразна, содержит различные виды и жанры со своей спецификой, подвержена влиянию национальных и региональных интересов, данная статья не претендует на всеобъемлющие выводы, касаясь отдельного жанра искусства с его региональными особенностями, исследование которого в дальнейшем сможет дополнить общую картину развития отечественного искусства обозначенного периода.

Фигуративная малая пластика из составного камня (полилитная), сложившаяся как самостоятельный жанр камнерезного искусства в XVII в. в Италии, получила развитие на Урале благодаря особенностям региона с наличием богатых месторождений цветного камня и сложившейся здесь культуре художественной обработки этого материала, а также под влиянием отечественной традиции, заложенной мастерами фирмы «Фаберже» и А.К.Денисовым-Уральским в начале XX в. Основываясь на дореволюционном опыте, малая камнерезная пластика утверждается в советский период и, наконец, набирает силу и популярность в нынешнее время. В каменных миниатюрах застыли черты каждой эпохи, словно этот прочный, сложный в обработке материал способствовал отбору самого главного и кон-

центрации в нём основных стилистических особенностей эпохи, способных донести заложенную в «художественном тексте» информацию до следующих поколений.

Принципы советской эпохи получили развитие в жанре фигуративной пластики из цветного камня в стенах художественного профессионального училища (сегодня Уральский техникум «Рифей»), творческий коллектив которого способствовал активному освоению этой техники учащимися – художниками-камнерезами. Избавившись от влияния дореволюционных традиций, малая полилитная пластика к середине XX в. обретает характерные для советского искусства черты. Общепризнанными в среде уральских камнерезов становятся мотивы, поддерживающие идею счастливой жизни человека, романтику трудовых будней и содержательности досуга, богатство фольклора многонационального государства.

Произведения содержат выразительный «отпечаток» эпохи советского искусства, их отличают лаконизм и концентрированность образов. Активно используется метод обобщения. В работах наблюдается минимум деталировки. Красота камня демонстрируется в крупных массах фигур персонажей. Выразительность колористического решения строится на сочетании контрастных цветовых пятен. Находит место в раскрытии образа и ярко выраженный природный рисунок камня – добавляя черты конкретности, он не перешагивает степень условности и обобщения, а лишь ассоциируясь с особенностями натуры, служит выразительности композиционно-образного решения. Полировка поверхности способствует максимальному проявлению цвета и текстуры материала. В композиции гармонично вписывается грубая необработанная поверхность камня, усиливая выразительность звучания.

В камнерезных композициях из различных по цвету камней, склеенных между собой, находят отражение сюжеты из сказов П.П.Бажова, подчёркивающие особенности края, своеобразие и самобытность характеров. В качестве примера можно привести композицию «Данила мастер и Хозяйка Медной горы» (1968). Мотив рождается из глыбы необработанного камня. Форма трактуется нарочито обобщённо, пластическая поверхность моделируется ярко выраженными плоскостями, пронизывая композицию острыми линейными ритмами. Цветовое решение строится на сопоставлении красных и зелёных оттенков. Минимум необходимых дополнительных деталей подчёркивает краткость и выразительность композиционно-

художественного решения. Несмотря на небольшой размер, работа отличается монументальностью и звучит «гимном человеку труда, его творческим поискам и стремлению к победе».

Данила мастер и Хозяйка Медной горы.
ХПУ № 42, руководитель: В.Ю.Рысин; исполнители:
Г.Галати, А.Родыгин. Свердловск. 1968 г.
Яшма, нефрит, змеевик, шайтанский переливт. 38×38×48,5.
Екатеринбург, музей Уральского техникума «Рифей»

Стремление советского искусства быть доступным и понятным для широких масс народа, с одной стороны, и понимание целесообразности использования материала, учёта его физических свойств – с другой, обусловливало определённое упрощение формы, трактовку её понятными геометрическими объёмами. Простые лаконичные формы легли в основу композиции «Танец Севера» (1979). Пластика усечён-

ных конусов изображает стилизованный наряд северного народа. Условный узор, в виде чередующихся разноцветных камней символизирует национальный орнамент одежды. Несколько графичных включений на лицах выразительно передают характерный раскосый разрез глаз, улыбающийся рот и короткую, ровно подстриженную чёлочку. Несмотря на занятность трёх танцующих фигурок, работа, тем не менее, несёт определённую идею о счастливом существовании северных народов, о развитии и поддержке их национальных традиций.

Танец Севера.
ХПУ № 42, руководитель: В.Ю.Рысин; исполнители:
В.Глухарёв, Н.Н.Сухачёва, П.Чернышёв (учебное пособие).
Свердловск. 1979 г.
Льдистый кварц, мрамор, халцедоновая щётка. 26×60×35.
Екатеринбург, музей Уральского техникума «Рифей»

В конце 1980-х гг. принципы советского искусства начинают терять свою актуальность. Произведения наступившего постсоветского периода отражают начало происходящих перемен, зарождение новых черт искусства. На смену лаконичному и лапидарному советскому искусству пришло искусство, пронизанное другими стилистическими особенностями.

Популярности жанра на рубеже XX–XXI вв. способствовала новая экономическая ситуация в стране, снятие запрета на работу художников с драгоценными металлами и камнями. Благодаря преемственности традиций полилитная техника сохранилась на Урале, и современные мастера, получившие навыки работы в период учёбы, с энтузиазмом развернули творческую деятельность. Сегодня фигуративная полилитная пластика во многом определяет развитие уральского камнерезного искусства.

Существенные изменения коснулись тематики произведений – она в основном продиктована заказчиком, частным покупателем, который пришёл на смену госзаказа. Вместо воспроизведения героики трудовых будней появилась тема досуга и времяпровождения. И это далеко не лирические мотивы танцевальных ритмов. Современные уральские камнерезы активно обращаются к эпизодам азартных игр, рыбалки, охоты. Пользуется популярностью изображение известной личности, политического лидера (губернатор Свердловской области Э.Россель, президент Туркмении С.Ниязов), актёра (Ю.Никулин), певца (В.Высоцкий), спортсмена (П.Буре) и т.д. Можно отметить интерес к историческим событиям, особенно, во время подготовки к юбилейным датам. Присутствует в творчестве уральских камнерезов серия типажей дореволюционной России, как своеобразная апелляция к деятельности фирмы «Фаберже». Сохраняется и традиционное обращение к литературным сюжетам. Как видно, круг тематических пристрастий современных художников значительно расширился по сравнению с советской эпохой.

Подверглась значительным изменениям и трактовка формы, подчиняясь капризным интересам потенциального покупателя данной художественной продукции, которая становится принадлежностью частной коллекции, подчёркивая статус владельца, или играет роль VIP-подарка. На смену выразительности обобщённых объёмов приходит стремление к натурализму и детализации. Художники стремятся к правдоподобному подражанию природе, имитации натуры. Скульптурные произведения наполняются различной деталировкой, вплоть до цвета глаз. Художники наделяют своих персонажей естественным движением, позами, мимикой лица, в обязательном сопровождении анатомической точности.

В угоду натурализму изображения практически не учитываются свойства материала, камнерезы «вьют из камня верёвки», вытачивая тончайшие детали и удивляя своей виртуозностью. Пластическая по-

верхность моделируется мягко, без плоскостей. Соответствует натуралистическому подходу и колористическое решение. Уральские камнерезы, используя широкую палитру, подбирают цвет, адекватный натуре. В ход идёт эффективное использование таких свойств камня, как текстура и фактура. Живой, неповторимый рисунок камня, тональные и цветовые переходы и вкрапления передают натурные особенности подобно кисти живописца. Естественная поверхность материала и способы искусственного фактурирования дополняют форму, внося эффект достоверности и правдоподобия. Композиции дополнены элементами из драгоценных металлов (золото, серебро), которые нередко служат оправами для драгоценных камней (алмаз, изумруд, сапфир и т.д.). Но вместе со всей искусностью и мастерством трактовки формы, изобилием деталей и эффектных моментов, произведения становятся повествовательными, иллюстративными, теряют идейную направленность.

Современные камнерезы продолжают обращаться, наряду с другими литературными произведениями, к сказам П.П.Бажова. Но если рассмотренный выше пример советского искусства наполнен эмоционально-образным содержанием, создаёт впечатление творческого порыва, стремления к задуманной цели, то современный образ героя сказа «Каменный цветок» («Мальчик», 2006) характеризует высокая степень иллюстративности, повествовательности.

В противовес внутреннему движению советского произведения ставится внешняя привлекательность, эффектность современного ви́дения. Вместо обобщённого образа, динамики развития, зритель наблюдает конкретного персонажа с определёнными, индивидуальными чертами в спокойной статичной позе. Трудно говорить о глубоком психологическом состоянии персонажа – очевидно, это не входило в задачи автора. Эмоциональная сторона произведения восполняется за счёт эффекта виртуозно выполненной работы, где каждая деталь внимательно проработана и максимально приближена к натуре. Естественная поза, характерная кослапость, тонкая резьба лица и рук, моделировка волос, пуговицы и складки на рубашке-косоворотке, заправленные в сапоги штаны, набранный из кусочков охристого кремня паркет под ногами персонажа – ничто не осталось без внимания современного камнереза и, в целом, способствует созданию трогательного детского образа.

Усиливает момент эффектности малахитовая шкатулка, которая выполняет не только роль антуража в камнерезной композиции, а

может быть хранилищем для драгоценной вещи, например, ювелирного украшения. Сверкающий бриллиант служит замочком на шкатулке, путём нажатия на который происходит открытие крышки. При всей эффектности, практически исчезает идейная составляющая работы. А, тем не менее, изображаемый сюжет достаточно сложен и драматичен, он касается использования детского труда в тяжёлых условиях камнерезного производства на уральских заводах в дореволюционный период. Таким образом, можно предположить, что идеологическая, воспитательная функция советского искусства заменяется украшательской, развлекательной, которая доминирует в современных художественных произведениях.

Мальчик.
Уральская камнерезная мастерская им. И.Боровикова, мастер Г.Пономарёв. Екатеринбург. 2006 г.
Мрамор, яшма, кахолонг, агат, кремень, малахит, золото.
Частная коллекция

В качестве эффектного украшения интерьера можно для полноты представления рассмотреть работу «Джокер» (2006), представляющую аллегорию карточной игры. Джокер имеет облик хитрого шута, тасующего карты, который сидит на барабане, положив нога на ногу. Работу отличает высокая степень деталировки, вся фигурка составлена из многочисленных цветных элементов, воспроизводящих яркий выразительный костюм. В пышных фонариках на плечах и бёдрах узнаются короткие прорезные рукава и штаны-буфы, выполненные путём полосчатого набора камней, контрастных по цвету и тону. Из-под коротких рукавов высовываются длинные, идущие до запястья кистей рук, а из-под коротких штанов – обтягивающие голень колготки, декорированные то чёрно-белой шахматной клеткой, то цветными яшмовыми, мраморными и лазуритовыми ромбиками и клеточками. На ногах такие же комбинированные башмаки с загнутыми кверху носочками с золотыми бубенцами. Такие же бубенцы прикреплены к концам трёх рожков шутовского колпака. Пышный гофрированный воротник отделан чёрным и коричневым кантом.

В пестреющем декоративными элементами наряде джокера только на первый взгляд нет системы. Но, присмотревшись, можно заметить, что в правой части фигуры использованы чёрно-белые камни, зато вся левая часть набрана множеством, гармонично подобранных цветных полосок, ромбиков и квадратиков. Четыре карточные масти декорируют торс фигуры. Чёрные пики на белом фоне из кахолонга, красные яшмовые черви на фоне тёмной зелени заирского малахита, чёрные кресты на розовой яшме, красные бубни на чёрном обсидиане. Сзади к поясу прикреплён коричневый кошелёк. Пестроцветный костюм легко формирует пластику анатомического строения фигуры. Мастерски передана мимика лица за счёт рельефа мышц, глубоко посаженных глаз и небольшой витой бородки. Застыли в воздухе игральные карты, перелетающие из одной руки в другую. Выполненные в эмалевой технике и оправленные золотом, прихваченным на припой в некоторых местах, карты действительно производят впечатление застывших в воздухе элементов и поражают виртуозностью исполнения.

Высокий барабан, на котором сидит джокер, скомбинирован из разных сортов яшмы и дополнен серебряными ювелирными деталями. Вся композиция располагается на подставке-шкатулке для карт. Она инкрустирована флорентийской мозаикой с изображением карточных мастей различных размеров и цветовых решений. В результа-

те получился яркий художественный образ, пронизанный мастерством и виртуозностью умелых рук, вызывающий интригующий интерес у зрителей.

Джокер.
Уральская камнерезная мастерская им. И.Боровикова, мастер В.Коробейников. Екатеринбург. 2006 г.
Яшма, мрамор, лазурит, нефрит, обсидиан, кахолонг, долерит, тигровый глаз, золото, эмаль.
Частная коллекци.

Исходя из вышесказанного, попробуем сделать некоторые выводы. На смену советскому искусству однозначно приходит совершенно иное творчество, черты которого уже начинают достаточно ясно определяться. Конечно, в дальнейшем, в исторической ретроспективе, особенности современного искусства возможно будет оценить более исчерпывающим образом. Но и сегодня наш современник, память которого ещё хранит дух советской эпохи и, в то же время, охватывает реальность современного периода, способен донести «живые», непосредственные впечатления. На примере конкретного жанра можно наблюдать смещение функционального акцента искусства с воспитательно-идеологического, присущего советской эпохе, в сторону развлекательного, украшательского.

Искусство становится свободным от идеологии, но зависимым от вкусов и пристрастий нынешнего общества. А интересы общества, долгое время ограничиваемые узким коридором советской идеологии, оказались достаточно широки в тематическом диапазоне. Значительно расширилась и тематика художественных произведений, нередко касаясь сюжетов, прямо противоположных советскому искусству. В современный конформизм с приоритетами личного пространства, собственности, мнения, вкуса, оригинальности хорошо вписываются художественные произведения, отличающиеся яркостью и эффектностью. Продуманное композиционно-образное решение уступает место эффекту натурализма, что существенно повысило уровень мастерства исполнения.

Таким образом, полилитная пластика, утвердившаяся на Урале в советский период, получила значительное развитие в настоящее время, обретая совершенно новые черты. И тот факт, что рассматриваемый жанр искусства не прекратил своего существования, не остался принадлежностью только советской эпохи, а смог адаптироваться к требованиям нового времени, возможно дополнит общую проблему перехода отечественного искусства из советской эпохи в современную действительность.

Аплечеева М.В. (Санкт-Петербург)

Вторая симфония Дмитрия Шостаковича – музыкальное приношение эпохи социалистического реализма

Вторая симфония Шостаковича – сочинение, до сегодняшнего времени незаслуженно обойденное вниманием как исследователей, так и музыкантов-исполнителей. По мнению автора статьи, причиной этого является, с одной стороны, устойчивая репутация политзаказного и потому несовершенного произведения, с другой – отсутствие серьезных исследований, посвященных Второй симфонии, что до сих пор делает истинное ее содержание тайной, скрытой для большинства слушателей. Согласно выводам автора статьи, совсем еще молодой Шостакович с непостижимой чуткостью гения отражает в своей симфонии всю сложность, весь драматизм современной ему эпохи. Предметом изучения в работе являются концепция, особенности драматургии Симфонии, воплощенные как во внешней ее структуре, так и в специфике интонационного развития.

Идея и содержание Второй симфонии Шостаковича представляют для исследователей едва ли не бóльшую загадку, чем прокофьевская «Здравица» [2, с. 80–93]. Двадцатилетний композитор с невероятной чуткостью гения (и в этом есть очевидное сходство с Прокофьевым) уловил нарастающий трагизм окружающей его жизни. При этом – за двенадцать лет до появления «Здравицы»!

Парадокс заключается в том, что не только музыковеды, но и сам автор как будто бы даже стыдливо избегали обстоятельно рассуждать о Второй симфонии. Так, в своей монографии «Симфонии Шостаковича» Г.Орлов пишет: «Это был первый опыт решения революционной темы (речь идет о Второй симфонии – *М.А.*), <…> попытка окончилась поражением. Незрелость мировоззрения, односторонность творческого метода обрекали композитора на неудачу <…> роковую роль сыграли и веяния времени, исходившие на этот раз из поэзии» [9, с. 43–44].

С данной точкой зрения почти через сорок (!) лет практически солидаризируется К.Мейер: «Последний четвертый эпизод Второй симфонии оказывается неожиданно простым, даже примитивным <…> финал создает впечатление искусственно прицепленного» [8, с. 94].

Да и сам Шостакович в 1956 году писал о Второй симфонии: «…попытка отражения действительности была в моих Второй (“Октябрьской”) и Третьей (“Первомайской”) симфониях. Сочинения эти мне не удались…» [15, с. 197] (примеч. 1).

Подобно Прокофьеву, Шостакович принимает «правила игры» политического заказа. Внешне идея «Посвящения Октябрю», на что указывают многие исследователи, весьма недвусмысленно ассоциируется с бетховенской «от мрака к свету».

Но принципиальное отличие Второй симфонии Шостаковича от многочисленных «сочинений по случаю» для симфонического оркестра с хором заключается в том, что в трактовке Шостаковичем концепции «от мрака к свету» есть своя, как кажется, не разгаданная до сих пор тайна.

В данной статье рассматривается одна из возможных точек зрения на содержание Второй симфонии Шостаковича. Согласно этой точке зрения, за внешним сюжетом, выдержанном вполне в духе политического заказа, скрывается полностью противоречащая ему драматическая концепция. С прямо-таки подчеркнутой педантичностью воспроизводя атрибутику жанра «славления», Шостакович создает противоположное ей по внутреннему смыслу произведение – пример разительного несоответствия декларируемого сюжета и его художественного воплощения.

***

Первое послеоктябрьское десятилетие в жизни Советской России представляет собой сложное, по-своему яркое и весьма противоречивое время. Модель сталинского режима еще не сложилась окончательно. Многие черты общественной жизни, которые полностью сформировались к середине 1930-х годов, в то время выглядели достаточно размытыми. Вместе с тем, в начале XX века В.И.Лениным были сформулированы основные принципы, заложившие основу культурной политики советского государства с первых и до последних дней его существования.

В работе «Партийная организация и партийная литература» (1905) Ленин определил характер взаимоотношений партии большевиков и творческой интеллигенции: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания.

И мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие <…> для того, чтобы лицемерно-свободной <…> литературе противопоставить действительно-свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу» [7, с. 99–105].

Очевидно, что первое послеоктябрьское десятилетие при всем его драматизме дало миру целый ряд выдающихся произведений в различных сферах искусства. Вместе с тем, особенно со второй половины десятилетия, резко усиливается влияние коммунистической идеологии на художественное творчество. Если магистральным направлением, состоявшейся в 1918 году I Всероссийской конференции организаций Пролеткульта, становится высвобождение Художника из под гнета государственных структур (создание нового культурно-просветительского центра для рабочих встречает искренний «энтузиазм творческой элиты» [6, с. 59]), то уже в 1919 году «постепенно интеллигенция “старого закала” вытесняется из Пролеткульта» [6, с. 60], а с конца 1920 года он, как и другие учреждения культуры (библиотеки, синематограф, театры и др.), национализируется и подчиняется Наркомпросу.

Но… зловещим контрапунктом к этому, изобилующему истинными творческими свершениями процессу, явились два события. Первое – состоявшееся в мае 1927 года при Агитпропе ЦК ВКП (б) совещание по вопросам театра [13], призванное обсудить итоги и перспективы развития театрального искусства, определить позицию партии в области театра на основе принципов, выдвинутых в резолюции 1925 года «О политике партии в области художественной литературы» [11].

Вторым событием стало постановление заседания Совета Народных Комиссаров РСФСР от 24 августа 1927 года, которым было утверждено решение Всерабиса (Всероссийского союза работников искусств) о лишении Шаляпина звания народного артиста республики (примеч. 2).

На фоне этих постановлений все более возрастает идеологическая роль РАПМа, члены которого – как и их последователи – ведут

неустанную травлю всего новаторского, что появлялось в советской музыке. И, разумеется, одним из главных объектов их нападок стало творчество Шостаковича.

Таким образом, как свидетельствуют хроники, чем далее к концу первого послеоктябрьского десятилетия, тем более в духовной жизни страны обостряется разновекторность ее развития. С одной стороны, еще продолжает давать блистательные плоды романтическое осмысление революционной эпохи, с другой – все очевидней становится трагизм последствий произошедшего переворота, в частности высвобождения в его результате, наряду с самыми возвышенными, самых низменных и оттого агрессивных сил, веками копившихся и, наконец, мощным, неостановимым потоком хлынувших в послереволюционное духовное пространство России.

Сегодня принято, практически по привычке, ссылаться на выдающиеся художественные свидетельства этого процесса в творчестве И.Бунина, Е.Замятина, М.Булгакова, А.Платонова, О.Мандельштама, М.Зощенко и ряда других писателей. Но до сих пор не оценена по достоинству начавшая трагическую музыкальную летопись своей Родины – Вторая симфония Шостаковича!

***

Большинство биографов творчества композитора указывают, что 1920-е годы в жизни Шостаковича – время трудное и драматичное, а порой – трагическое. Постоянное безденежье, нелюбимая и выматывающая работа тапером в кино, по словам **с**амого композитора, немало отравляют его существование: «Живу я в высшей степени скверно. Особенно в материальном… А ведь жрать надо? Нотной бумаги надо? Вот тут и вертись как белка в колесе», – пишет Шостакович в письме Л.Оборину [4, с. 159]. В октябре 1926 года Шостакович был вынужден поступить на преподавательскую работу в музыкальный техникум.

Между тем, оглушительный успех Первой симфонии в значительной мере окрыляет Шостаковича. Вскоре он получает заказ на сочинение симфонического произведения, посвященного юбилею Великой Октябрьской социалистической революции, и с энтузиазмом принимается за работу (примеч. 3).

Судя по письмам, работа над Симфонией рождала в Шостаковиче довольно противоречивые чувства. И главной причиной этого противоречия был, несомненно, текст Безыменского. В письме

С.Протопопову 20 апреля Шостакович сообщает: «…стал размышлять о музыке к 10-летию революции. Думал-думал и получил стихи Безыменского, кот[орые] меня очень расстроили. Очень плохие стихи. Но все же я сочинять начал» [16, с. 137]. Вскоре, 6 мая пишет в письме Яворскому: «…чувствую себя очень плохо и мечтаю умереть до 1-го августа (срок представления моего патриотического сочинения). И не спрашивайте, как продвигается это сочиненье» [17, с. 111].

Между тем, партитура Второй симфонии Шостаковича содержит немало подлинных откровений, никак не свидетельствующих о мучительном преодолении отвращения к бездарным виршам. Напротив, музыка Симфонии несет печать вдохновения и, кажется даже, известного азарта.

Несомненно, что на язык сочинения, его форму и тематический материал повлияла эстетика русского музыкального авангарда. Тому свидетельство – применение излюбленной авангардистами «машинной» остинатной ритмики. А включение фабричного гудка в партитуру перекликается с знаменитым ударом по листу железа в «Заводе» А.Мосолова.

Что же до драматургии произведения, то она, равно как и материал и характер Финала, своей плакатностью и лапидарностью вовсе не демонстрирует художественную слабость произведения. Скорее напротив – свидетельствует как о зрелости замысла, так и о могучем таланте автора, его воплотившего!

Многие исследователи определяют форму Второй симфонии как одночастную. И это справедливо. Несомненно, в ней присутствуют черты одночастной симфонической поэмы (на что указывает определение самого Шостаковича). С другой стороны, Вторая симфония по версии ряда музыковедов представляет собой вокально-симфонический диптих. Такова, в частности, точка зрения И.Воробьева [5, с. 149–150] и Л.Акопяна [1, с. 58–64].

По нашему мнению, структура Второй симфонии несет в себе (помимо приведенных выше) признаки еще одной, не упоминавшейся ранее, формы – контрастно-составной, с чертами симфонического цикла, где функцию I части выполняет Вступление – Пролог (ц. 1–27), следующий эпизод (ц. 27–69) по характеру аналогичен Скерцо, и замыкает Симфонию хоровой Финал (ц. 69). Несомненно, данная, весьма распространенная в сочинениях, написанных в жанре полит-заказа, схема своим рождением во многом обязана Девятой симфонии Бетховена.

В переводе на язык «сотериологического мифа» [1, с. 58] эта схема приобретает следующее программное наполнение: Хаос – Пробуждение – Борьба – Победа (Апофеоз). При этом картина Хаоса здесь, согласно тем же законам жанра, долженствует изображать темное прошлое дореволюционной России – нечто вроде погруженного в мрачный сон «Кащеева царства». Звуки революционного марша во втором разделе Пролога олицетворяют пробуждение светлых сил и призыв к борьбе, которая увенчивается, как и полагается, полной победой революционных образов и идей!

Однако в данной трактовке, содержащейся практически во всех работах, посвященных Второй симфонии Шостаковича, присутствует, на наш взгляд, тенденциозность, заключающаяся в смысловом противопоставлении Вступления-Пролога (примеч. 4) – остальной Симфонии. Анализ интонационно-тематического развития в «Посвящении Октябрю» позволяет с уверенностью констатировать, что это противопоставление является скорее внешним и, по существу, навязывается содержанию Симфонии. Интонационная цельность Второй свидетельствует о том, что именно интонационный комплекс Пролога является главным источником тематического развития Симфонии.

Одновременно материал Пролога, равно как и способ его изложения, чрезвычайно убедительно воссоздают эффект **как бы** хаотического, а в действительности весьма жестко организованного, при этом, **уже** начавшегося движения.

В основе тематического развития в Симфонии лежит появившийся в первом разделе вступления тетрахорд в объеме ум. 4. Превращаясь порой в энгармонически равное заполнение б. 3, она все более активно проникает в партии остальных струнных. Шостакович постепенно раздвигает границы начального мотива сначала до объема тритона, а затем мелодическая последовательность в объеме ум. 4 становится сегментом чрезвычайно напряженного в интонационном плане поступенного движения.

Вступления тубы, тромбона, валторны и трубы представляют собой следующий этап кристаллизации трагической интонации, с которой началась симфония. Стремление к «кристаллизации» довольно противоречиво сочетается с другим важнейшим свойством интонационного развития Пролога – ни одна интонация, ни одно тематическое образование не предстанут во Второй симфонии в структурно завершенном виде.

Открывающий основную часть скерцозного раздела Симфонии материал солирующей скрипки написан в тональности *C-dur*! – светлее не бывает. Но достаточно вспомнить, сколько потом будет у Шостаковича таких «мажоров», искусственный свет которых не имеет тени и не дает тепла [14, с. 661–678]. Начало им положено в «Посвящении Октябрю». Две главные особенности тематизма Скерцо разрушают стройность навязываемой произведению схемы. Во-первых, как и в Прологе, видим процесс постоянного интонационного обновления в отсутствие мало-мальски структурно оформленного материала. Та же, что и в первом разделе Симфонии, попытка самоорганизации приводит лишь к «кристаллизации» ритмического инварианта.

Во-вторых, что касается выразительной стороны музыки, довольно скоро кукольно-инфантильная танцевальность сменяется все нарастающей агрессивностью. Неостановимое, постепенно хроматизирующееся движение приобретает все более гротескный характер, предвосхищая знаменитый трагический гротеск скерцо более поздних произведений Шостаковича.

Начало Финала содержит очередную драматургическую загадку Второй симфонии. Заметим, отдавая должное предшествующим разделам, что исследователи практически единодушны в негативной оценке Финала, а также в «немотивированности» его появления. Между тем, именно в Финале становится очевидным все более увеличивающийся зазор между внешним, сюжетным, и внутренним драматургическим планом произведения.

Так же как в Скерцо, Финал возвращает движение к его исходной точке. Но, в отличие от Пролога и «Скерцо», это движение в Финале предваряется неким событием, роль которого здесь выполняет фабричный гудок. Таким образом, два обстоятельства конкретизируют замысел «Посвящения Октябрю» в его финальном разделе:

1. Текст Безыменского;
2. Событие-толчок, дающее начало движению.

Внешне все выглядит более чем подобающе идее «приуроченного» сочинения: хор с патриотическим текстом, мажор, логичное, объяснимое начало и т.д. На деле же, эта «политзаказная» символика является лишь средством камуфлирования факта окончательного расхождения с ней (символикой) по смыслу собственно музыкального содержания. Целый ряд важнейших деталей в тексте свидетельствует об этом. Первая из них – начальная интонация хора. Полагаем, Шостаковича весьма мало интересовали метафорические изыскания

Безыменского *a`la* «испорченный Маяковский». Существенно другое: «Мы шли» – вновь идея движения. На этот раз – произнесенная. При этом построенная на одном из ключевых мотивов Симфонии. Этой же идее служит и звук гудка, открывающий финальную часть Второй симфонии. Поначалу он и в самом деле выполняет роль «толчкового импульса». Но затем, когда гудок, возвращаясь вновь, прорывает оркестровую ткань, становится очевидной его континуальная роль. Иными словами, как и в Прологе, начало Финала есть включение в уже пришедший в движение поток.

Аналогию с предыдущими разделами подчеркивает и фактурное развитие в заключительном разделе Симфонии. Снова та же – соединяющая в себе черты квази-имитационной, подголосочной и контрастной – полифония с все возрастающим количеством голосов. Тот же способ набирания динамической мощности. И то же стремление к преобразованию фона в рельеф, причем, в Финале данный процесс, благодаря словесному тексту в хоровой партии, приобретает вполне конкретный характер.

Однако, едва ли не в двух шагах от его завершения, все вновь срывается в пучину неиндивидуализированной фактуры, возвращающей нас к самому началу. Сильнейший удар по концепции «Пробуждения». Зато – серьезный довод в поддержку изложенной точки зрения: пред нами продолжающийся процесс самоорганизации мрачной массы, что пришла в движение в начале Второй симфонии. Выше уже шла речь о противопоставлении диатонической и хроматической сфер в «Посвящении». Репрезентантом светлых сил, воплощенных в сфере диатоники, является альтернативная тема (ц. 18–21). В рассматриваемом эпизоде она, наконец, появляется у хора и вытесняет начавшееся вновь хроматизированное, сопровождаемое ревом гудка, квази-алеаторическое движение в оркестре. Завершение этой темы переходит в ликующую, явно под влиянием революционной песни, октавную интонацию, которая, разомкнувшись, обрушивается в абсолютно ритуальный *C-dur*.

Вот он, «свет победы»! Но опять (в который раз!) собственно музыкальная драматургия выходит из повиновения внешней схеме! Итог вновь представляет собой демонстрацию интонационного опустошения. В Скерцо кульминацию обозначает удар литавр, в Финале – хоровой выкрик. Не пение. Не речитатив. Выкрик: «Знамя! Коммуна! Ленин!»

Хоровое скандирование звучит неожиданно драматично. Этому в немалой степени способствует дробь малого барабана, которая не столько создает атмосферу торжества, сколько вызывает ассоциации с многочисленными кинокадрами казней и расстрелов [3, с. 679–716].

В начале коды в третий раз все возвращается к исходному типу движения. Не удержавшись (!) в *C-dur*, оно «сваливается» в *H-dur*. Диатонический лад отнюдь не скрадывает впечатления по-прежнему хаотичного движения. Здесь оно, лишенное сколько-либо индивидуализированных черт, достигает своей высшей точки! Это апофеоз движения огромной массы, смыслом существования которой является само безостановочное и, вместе с тем, лишенное цели движение. Решающим аргументом и доказательством тому является «загнанная» буквально в подполье (*C-bassi, Celli, fg-ti*) фанфара (!). Задавленная махиной остинатного оркестра, практически непрослушиваемая, наконец-то оформившаяся в рельеф, венчающая развитие всего сочинения и уже почти завершившаяся в победных фразах у хора интонация светлого апофеоза, никоим образом не прорвется сквозь толщу могучего ***tutti***! Прорыв, увы, едва различим.

***

Два года, разделяющие Первую и Вторую симфонии, превратили Шостаковича из молодого бунтаря в художника-мыслителя. Почти через 86 лет стало очевидно, что узнать суть замысла Шостаковича сегодня нам не суждено. Мы можем лишь рассуждать о результате его воплощения, анализируя текст Симфонии. Совершенно ясно, что Вторая симфония не являет собой ни воспевание «Ветра перемен», ни, тем более, молебен в честь божества, данный ветер посеявшего. С другой стороны, это ни в коем случае не становится «кукишем (!) в кармане». Полагаем, что предпринятый анализ «Посвящения Октябрю» показывает, что Симфония не может считаться и «компромиссом с Властью». Вторая симфония представляется художественной летописью своего времени и одновременно гениальным взглядом в будущее. Весь необходимый набор «установок» при воплощении такого рода заказных сочинений во Второй симфонии налицо: звонкий мажорный хоровой Финал – Апофеоз, отработанная схема «от мрака к свету» и идейно-выдержанный текст А.Безыменского. Но результат претворения этих лекал прямо противоположен поставленной перед композитором задаче.

У Шостаковича, как и в творчестве Гоголя, отсутствует то, что называется «положительным героем». Так же как в произведениях Гоголя, «положительный герой» Шостаковича находится «за кадром», как бы за пределами художественного текста. Как известно, гоголевским положительным героем является «смех», у Шостаковича – «страдание» – всепроникающее и возвышающее чувство, пронизывающее все его творчество.

Безусловно, Вторую симфонию Шостаковича нельзя признать в полной мере трагическим сочинением. Наряду со страницами трагедийного характера в ней присутствуют и гротеск, и фарс. Кроме того, Вторая симфония, хотя и демонстрирует черты зрелости ее автора, является сочинением в известном смысле переходным, точнее, подготавливающим многими своими открытиями (интонационными, жанровыми, драматургическими) его последующие сочинения. В то же время – и в этом важнейшая драматургическая находка! – сочинение завершается, так и не придя к какому-либо итогу. Начавший было формироваться в Финале, романтический образ оказался исчерпанным, так и не откристаллизовавшись. Потому ощущение трагизма бытия, как и отображение его гротескности и фарсовости, представляет собой весьма существенный аспект содержания Симфонии, явившейся своего рода мембраной, резонатором эпохи.

Позволим себе предположить, что Вторая, как и все написанные после нее симфонии композитора – есть художественное осмысление катастрофы, настигшей мир в XX веке. Как было отмечено выше, здесь впервые в музыке воплощена **трагическая идея движения без цели**, осознаваемая, впрочем, не одним только Шостаковичем. В «Котловане» А.Платонова находим чрезвычайно точное определение этого движения: «Вощев пошел туда походкой механически выбывшего человека <…> Он осмотрелся вокруг <…> устало длилось терпенье на свете, точно все живущее находилось где-то посредине времени и своего движения: начало его всеми забыто и конец неизвестен, *осталось лишь направление* (курсив наш – *М.А.*)» [10, с. 160].

Именно такое движение является одной из основных художественных метафор Второй симфонии. Позднее эта идея будет воплощена в опере «Леди Макбет Мценского уезда» с ее началом словно «посредине времени» и Финалом с его движением, направленным «в никуда». Также в «Посвящении Октябрю» впервые в творчестве Шостаковича появляется образ исчезающей, будто испаряющейся жизненной энергии. О музыкальном материале эпизода, названного ком-

позитором «смерть младенца» (по письму Шостаковича [18, с. 115], трудно судить об авторской интонации: сказано ли это с подлинным сочувствием и состраданием, или не без иронии), несет очевидно трагический характер и ведет к сходным по состоянию и колориту кодам Четвертой симфонии, первым частям Пятой, Восьмой и т.д. Мертвенный удаляющийся свет трагического прощания являет собой одну из характернейших особенностей выразительного мира Шостаковича. И наконец, нигде больше, ни у самого композитора, ни у кого-либо из его современников не обнаруживает себя с такой ясностью тщетность попыток романтического стремления к обновлению. Формировавшаяся на наших глазах на протяжении всей Симфонии тема – символ этого обновления – так и осталась незавершенной, растворившись в вихре неостановимого всесокрушающего, и, одновременно, бесцельного движения.

Всякий, кто слушает Вторую симфонию сегодня, волей-неволей сравнивает ее с последующими симфониями. Мы допускаем, что сравнение это далеко не всегда будет в пользу Второй. Но сколь много в ней найдено, сколь провидческим оказался взгляд композитора, с какой точностью, быть может, скорее интуитивно, чем осознанно, почувствовал и предсказал совсем еще молодой Шостакович трагизм грядущих перемен!

Очевидно следующее: если позицию Шостаковича можно объяснить тем, что для него Вторая оказалась в тени последующих его величайших шедевров, то невнимание ко Второй симфонии со стороны исследователей, включая серьезно занимавшихся изучением творчества Шостаковича, объяснить чрезвычайно сложно. Тем более что переоценить значение «Посвящения Октябрю» не только с точки зрения эволюции стиля композитора, но и с точки зрения ее места в симфонической музыке XX века невозможно.

Быть может, для кого-то из исследователей Шостакович-симфонист начинается с Пятой симфонии, для кого-то с Четвертой, а для нас очевидно, что эпоха одного из величайших симфонистов XX века – Дмитрия Шостаковича – начинается именно со Второй симфонии.

Примечания

1. Впрочем, в 1927 году Шостакович писал после первой репетиции «Симфонического посвящения Октябрю»: «Звучит здорово» [14, с. 15].

2. Шаляпина обвинили в том, что он не желает «вернуться в Россию и обслужить тот народ, звание артиста которого было ему присвоено» [17].

3. Вторая симфония – «Октябрю» («симфоническое посвящение») – была написана в 1927 году, к десятилетней годовщине революции, по заказу Агитотдела Музсектора Госиздата. Решением этого ведомства было заказать крупное симфоническое произведение к десятилетию Октябрьской революции на слова А. Безыменского молодому Д. Шостаковичу, успевшему прославиться своей Первой симфонией. И он охотно принял предложение Агитотдела.

4. Вступление, учитывая его драматургическую значимость, корректнее было бы называть Прологом, поскольку вступление имеет определенную драматургическую функцию – предвещание действия, пролог же представляет собой его (действия) начальный этап.

Литература

1. *Акопян Л.О.* Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 474 с.

2. *Аплечеева М.В.* «Здравица» Сергея Прокофьева: музыкальное приношение эпохи социалистического реализма (по материалам отечественных и зарубежных исследований) // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба. – СПб.: Астерион, 2012. – С. 80–93.

3. *Валькова В.Б.* Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи / Ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая. – СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2000. – С. 679–716.

4. *Волков С.М.* Шостакович и Сталин: Художник и царь. – М.: Эксмо, 2004. – 640 с.

5. *Воробьев И.С.* Русский Авангард и творчества Александра Мосолова 1920-х–1930-х годов. – СПб.: 2001: 2-е издание. – СПб.: Композитор , 2006. – 323 с.

6. *Левченко М.А.* Индустриальная свирель: Поэзия Пролеткульта. 1917–1921 гг. / М. А. Левченко. – СПб.: СПГУТД, 2007. – 141 с.

7. *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений: 5-е изд: В 55 т. – М.: Издательство политической литературы, 1967. Т. 12. – 588 с.

8. *Мейер К.* Жизнь. Творчество. Время. – СПб.: Композитор, 1998. – 593 с.

9. *Орлов Г.А.* Симфонии Шостаковича. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 324 с.

10. *Платонов А.П.* Котлован // На заре туманной юности: Повести и рассказы. – М.: Детская литература, 2003. – 328 с.

11. Постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» 18 июня 1925 г. // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А.Н. Яковлева. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. – С.53–57.

12. Постановление Совета Народных Комиссаров РСФСР от 24 августа 1927 г. «Лишить Ф. И. Шаляпина звания "Народного артиста"». ВСЕРАБИС, 1927, №33 (75), 30 августа, с. 9.

13. Пути развития театра. Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 года. – М; Л.: Теакинопечать, 1927. – 524 с.

14. *Фэннинг Д.* Современный мастер до мажора // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. – СПб.: Композитор, 2000. – С. 661–678.

15. *Шостакович Д. Д.* О времени и о себе. 1926–1975 / Под ред. Г. Прибегиной. – М.: Советский композитор, 1980. – 375 с.

16. 20 апреля 1927 года. Ленинград. Д. Д. Шостакович – С. В. Протопопову // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Государственный центральный музей культуры им. М. И. Глинки / Ред.-сост. И. А. Бобыкина. – М.: Антиква, 2000. – С. 137–139.

17. 6 мая 1927 года. Ленинград. Д.Д.Шостакович – Б.П.Яворскому // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Государственный центральный музей культуры им. М.И.Глинки / ред.–сост. И.А.Бобыкина. – М.: Антиква, 2000. – С. 111–113.

18. 12 июня 1927 года. Ленинград. Д.Д.Шостакович – Б.П.Яворскому // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Государственный центральный музей культуры им. М. И. Глинки / ред.-сост. И.А.Бобыкина. – М.: Антиква, 2000. – С. 114–116.

Виниченко А.А. (Саратов)

Пол Маккартни «Королевство океанов» *«Ecce Cor Meum»*

Факт обращения рок-музыкантов к академическим стилям и жанрам европейской музыки давно стал общим местом в истории музыкальной культуры. С самого начала формирования и развития рока, как одного из пространств культурной глобализации (середина 1960-х годов), классическая музыка предстаёт частью стиля *Beatles, Rolling Stones, Kinks, Velvet Underground* и подавляющего множества других представителей рок-культуры. Вместе с тем, в рок-музыке возникают и стилистические, и жанровые комплексы, традиционно считающиеся приоритетными для академической музыкальной культуры. Их многочисленный список хорошо известен.

Одним из выдающихся рок-музыкантов, перу которого принадлежит постоянно пополняющийся список «академических» произведений, стал **П.Маккартни**. Как известно, свойствами различных стилей и жанров европейской классической музыкальной культуры пронизана вся музыка *Beatles*, в том числе и композиции П.Маккартни, но академическая музыка представлена отдельными звеньями в цепи его произведений. Два из них – балет «Королевство Океана» [2] и ораторию-мессу *Ecce Cor Meum* [1] – мы рассмотрим в некоторых их свойствах.

Все академические опусы композитора принадлежат к настоящему периоду творчества композитора. Среди них две оратории – автобиографическая «Ливерпульская», оратория-месса *Ecce Cor Meum* (памяти первой жены Линды), балет «Королевство Океана», камерная сюита «Стоящий камень» и альбом *Working Classical*, представляющий собой квартетные и симфонические аранжировки нового материала и композиций из ранее выпущенных альбомов. Название *Working Classical* можно перевести двояко: «рабочий класс» или «сделано классически». И тот и другой вариант составляет комплексную идею: с одной стороны, уважение автора к своему простонародному происхождению, с другой – осознание возможности существования и развития старого песенного рок-материала по академическим принципам. Возможно, на выбор названия повлияла определённая «нероковость» интонационности и тембральности музыки П.Маккартни.

Балет «Королевство Океана» отличается впечатляющей действенностью музыкального материала. Написанный традиционным музыкальным языком, характерным для симфонической музыки XX столетия, он не представляет сколь-нибудь заметного присутствия эксперимента. Темы балета лирически эпичны в неторопливом развёртывании, оркестровка самобытна и выразительна и призвана служить характеристикой героев, также как и интонационный слой музыкальной части произведения. Идея сопоставления идеального подводного мира с живущими там «чистыми» людьми и земного мира, населённого злодеями, явно связана с концепцией *Yellow Submarine*, с её Синими Жадинами и Спасителями сказочного Пепперлэнда.

Начиная с экспозиции четырёхкартинного (*In four movements:* в четырёх движениях или перемещениях – что связано с сюжетом балета, перемещаемым из подводного мира в земной) балета, многослойную фактуру организует принцип тембровой драматургии, заставляющий вспомнить о самых выразительных и ярких произведениях подобного типа развития – от музыки П.Чайковского и Д.Шостаковича до симфонических произведений современных композиторов.

Открывает балет завораживающее тембровое действо. Импрессионистическая скупость фактуры окрашена духовыми и струнными, как будто разделяющими музыкальную материю на два полярных совмещающихся пространства. Тембровые «нарастания» в чём-то родственны аналогичным моментам «Празднеств» К.Дебюсси. В обоих случаях импрессионистическая «скупая роскошь» тембра как бы зарождает остинатные повторы, создающие иллюзию расцветающего, «рассветающего» пространства, и они же в своём тембральном развитии образуют те ритмоинтонационные движущие силы, которые становятся основанием формирования тематизма и его драматургического развития. Тембро-ритмическая действенность организует параметры плотности фактурных единиц в развитии формы и симфонизирует материал балета.

Несмотря на обилие возникающих ассоциаций с предыдущей музыкальной историей ритмо-тембральности, самобытность колористической палитры балета и его ритмическая «трофика» вполне уникальны.

Ритмическое начало играет персонифицирующую роль в развитии различных эмоциональных состояний. Оно же организует интонационную и тембровую выразительность, разделяющую психологическими характеристиками оба вымышленных пространства. И если

в светлом подводном мире преобладают плавные «перетекающие» мелодические линии, то мир земной с его противоречиями и пороками характеризуют танцевальные интонации и диссонирующие гармонии.

Впечатляет органика драматургической действенности, с которой композитор преобразует образные характеристики и приводит к новым тематическим единствам. В значительном числе случаев и здесь главную роль играет тембро-ритмическая драматургия. Это хорошо слышно, например, в микроритмизации внутренних фактурных пространств второго «перемещения» – *Hall of Dance*. Тембр «разносит» непрерывно меняющиеся ритмические комплексы по всем зонам партитуры. Музыка часто останавливает действо, превращаясь в статические тематические фигуры, тем самым варьируя процесс драматургического развития и обнаруживая всё новые вариации мотивных образований постоянно действующих ритмоинтонационных «ядер».

Несмотря на отсутствие явной интонационной родственности с песенной стихией *Beatles* и *Wings*, в «академической» музыке П. Маккартни можно услышать ту же несколько тяжеловатую, в чём-то импрессионистическую пластику развития интонационного материала.

* * *

Движущей силой интонационного строя оратории-мессы *Ecce Cor Meum* («Вот сердце моё») стал грегорианский хорал. Именно его речитативный мелос развивается в традициях свободной полифонии более поздних литургических и светских ораториальных жанров.

Поразительное впечатление производит диалог светского и сакрального начал в первой части оратории – *Spiritus* . Жизнь как будто зарождается из недр отстранённого хорала, наполняясь его светом, чему способствует внезапная активность оркестровой и хоровой партии.

Вся музыка оратории проходит под знаком интонаций *Ave Maria*. Он не появляется в виде идиоматических икон символа, но приводится в постоянном обновлении, вступая в консонансный диалог с оригинальной интонационностью П.Маккартни, символизируя перманентной активностью своей сферы неизбывность течения жизни и вечную память бессмертной души об ушедших в другую плоскость Бытия.

В определённом смысле, это поражающее своей духовной мощью симфоническое хоровое полотно – потомок хоровых притч К.Орфа и Дж.Тавернера. Подобному впечатлению способствует принцип развития вокальной интонационности «внутри» оркестрового пространства, создающее особый узнаваемый склад письма П.Маккартни. Гимнически торжественная эмоциональная приподнятость тематизма образует несколько обособленные вертикали образных состояний-символов, «свет» которых распространяется по всему пространству оратории.

Один из них, также с явной ссылкой на *Ave Maria* – основной во второй части *(Gratia)* – наполнен по-человечески трогательными мемориальными интонациями. Этот раздел, своего рода тихая печальная *Gloria,* напоминает об органике претворения сакрального и профанного в Реквиеме Э.Уэббера. В *Gratia,* и в следующих *Interlude и* величественно-возвышенной *Musica,* слышны отголоски «Суперзвезды» Э.Л.Уэббера и интонации *Beatles.* И всё это, наполненное глубокой человеческой скорбью и сакральным духовным светом, преобразовано композитором в некую синестетическую выразительную образность. Образный строй мессы глубоко и уникально прорисовывает тот эмоциональный статус, который может испытывать зрелый человек, осознающий невосполнимую потерю близкого существа и в то же время помещающий отблеск ушедшей личности в метафизическое

пространство, где образ покинувшей земной мир Линды развивается по иным, отличным от земных, законам.

Месса пронизана настроениями возвышенной печали и по-человечески трогательными изъявлениями беззащитности перед грозной неумолимостью высшей духовной силы, которая постоянно присутствует в многомерном внутреннем диалоге любого художника.

Примечателен контраст последней часть оратории – непосредственно *Ecce Cor Meum* («Это сердце моё») – величественный мемориал светлому и вечному чувству, в последнем разделе напоминающей о безбрежности гимна *All You Need Is Love.* Таким образом, композитор ставит торжествующую светлую точку в скорбном и возвышенном рассказе о невозвратимой потере.

Невозможно не упомянуть о решающей профессиональной поддержке в создании оратории соаранжировщика Джона Фрэйзера.

Нам неизвестно, насколько велика роль каждого из соавторов произведения в создании настоящего акустического вида *Ecce Cor Meum.* И скорее всего композитор осознавал необходимость помощи классически образованного музыканта. Но узнаваемые оригинальные черты мелодизма, индивидуальная выпуклость оркестрового стиля и уникальность претворения идеи вечной любви позволяют определить мессу *Ecce Cor Meum* как одно из самых выдающихся творений Пола Маккартни.

Список источников

1. Ecce Cor Meum [Электронный ресурс] URL https://ru.wikipedia.org/wiki/Ecce_Cor_Meum дата обращения 09.03.17

2. Ocean`s Kingdom [Электронный ресурс] URL https://ru.wikipedia.org/wiki/Ocean%E2%80%99s_Kingdom дата обращения 09.03.17

Ганзбург Г.И. (Харьков, Украина)

Сложная строфическая форма второго рода в песне Бетховена *«Sehnsucht»* на стихи Гёте

Объект исследования в данной статье – вокальный опус Л.Бетховена «Sehnsucht» (WoO 134), сочиненный на текст В.Гёте в 1808 г. и изданный в 1810 г. **Предмет** исследования – соотношение стихов и музыки, **цели** статьи – выявить музыкальную форму произведения, дать ей определение и на основании описанных композиционных особенностей внести соответствующие коррективы в систематику вокальных форм.

Бытует мнение (подтверждаемое, казалось бы, и авторской надписью на рукописи), что Л.Бетховен сочинил четыре разные песни (или четыре разные версии песни) на текст стихотворения В.Гёте «Sehnsucht», но не выбрал ни одну из них в качестве окончательного варианта, а вместо этого опубликовал все четыре, полагаясь на вкус исполнителей, которым предлагалось выбрать одну из четырех.

Об этом довольно необычном и своеобразно странном поступке композитора имеются высказывания музыковедов разных веков, некоторые из них уместно здесь привести. Например, Дмитрий Ревуцкий, комментируя в 1927 году украинское юбилейное издание песен Бетховена, вышедшее к 100-летию смерти композитора, процитировал высказывание Адольфа Маркса: «Бетховен четыре раза написал музыку на “Sehnsucht” Гёте и напечатал все четыре композиции, это яркое свидетельство того, насколько серьёзно он старался положить стихотворение на музыку, однако ни разу не остался удовлетворён, ни разу чутьё не подсказало ему, что он точно попал в цель, ибо в ином случае он выбрал бы для печати какую-то одну композицию, а не другие попытки» [2, VIII]. Следом за этой цитатой Д.Ревуцкий саркастически замечает: «По нашему мнению, выводы Маркса не вполне тверды: а почему нельзя сказать, что музыкант поместил все четыре композиции потому, что был всеми равно удовлетворён?» [2, VIII].

Кто прав в этом заочном (виртуальном) споре австрийского музыковеда XIX века и украинского музыковеда XX века? По-видимому, оба не правы. Но не в вопросе о том, напечатал ли Бетховен все четыре песни по той причине, что счёл их все неудачными (как думал А. Маркс), или, наоборот, потому, что признавал все четыре удачными (как предположил Д.Ревуцкий). Оба не правы в другом: в том, что «Sehnsucht» Л.Бетховена WoO 134 будто бы содержит *четыре* песни.

В действительности здесь нет *четырёх* песен, а есть *одна* песня, но сочинена она в столь оригинальной новой форме, не значившейся в систематике музыкальных форм (и не встречавшейся ни прежде, ни после в песнях других композиторов), что её долгое время не удавалось выявить и зафиксировать в теории форм вокальной музыки.

Наблюдения, сделанные Ларисой Кириллиной уже в XXI веке, навели её на мысль, что, возможно, Бетховен издавал «Sehnsucht» не для того, чтоб исполнители выбирали одну мелодию из четырех, а для того, чтобы все четыре исполнялись последовательно, одна за другой, – об этом косвенно свидетельствует логика тональных соотношений (g – g – Es – g), характерная для четырехчастного целого (что едва ли могло сложиться случайным образом). Л.Кириллина, не отрицая возможности автономии каждой из четырёх композиционных единиц, с достаточной осторожностью предполагает и вариант цикличности. Она пишет: «Не удовлетворившись однозначным решением, [Бетховен] опубликовал в 1810 году сразу четыре версии, которые можно воспринимать либо как равноправные варианты, либо – что более необычно, однако вполне возможно – как единый цикл, начинающийся и завершающийся в g-moll и имеющий середину (третью песню) в Es-dur» [3, с. 101]. Л.Кириллина говорит о «**четырёх миниатюрах**», которые «воплощают разные оттенки безысходной тоски по любимому человеку – безнадежную скорбь, мечтательную грусть, блаженную мечтательность, пронзительную нежность» [3, с. 101]. Как видим, в отношении состава анализируемого опуса Бетховена (*четыре* песни), исследовательница определённо придерживается того же мнения, что и цитированные выше авторы (а открытым оставляет лишь вопрос о том, отдельные ли эти *четыре песни* или циклизированные).

По нашему мнению, «Sehnsucht» (WoO 134) – не четыре песни, а одна: Бетховен здесь создал новую композиционную структуру, идя не по пути циклизации миниатюр, а по пути видоизменения строфи-

ческой формы. Различие между этими двумя противоположными способами построения целостной композиции такое же, как между сюитой и сонатой (или симфонией), где при анализе мы сюиту мыслим в виде объединения частей в целое, а сонату (или симфонию), – в виде целого, разделённого на части.

Для понимания места бетховенского варианта формы строфической песни в сложившейся систематике форм вокальной музыки, заметим, что при анализе вокальных произведений учитываются одновременно: 1) соотношение музыкального и словесного текста; 2) соотношение частей музыкального текста (периодов, а также предложений, фраз и мотивов внутри периодов); 3) соотношение разделов словесного текста (строфа, предложение и другие синтаксические структуры внутри строфы, плюс система рифмовки).

Обычная строфическая песня включает повторяющееся музыкальное построение (строфу), чаще в форме периода (A+A+A+A...) и неповторяюшиеся словесные строфы (a+b+c+d...). Формулу строфической песни можно представить так: $A^a+A^b+A^c+A^d$. Разновидностью строфической формы является куплетная форма, где повторяющееся музыкальное построение содержит два раздела (AB+AB+AB+AB...), которым соответствуют два словесных построения: неповторяющийся запев и повторяющийся припев (ar+br+cr+dr...). Формулу куплетной песни можно представить так: $A^aB^r+A^bB^r+A^cB^r+A^dB^r$. Заметим, что термин «куплет» происходит от французского слова couple (пара, чета), соответственно, термином куплетность ухватывается как раз повторяемость *пары* построений (запев – припев) в их неизменной связке. Поэтому нелогично применять слово «куплет» по отношению к строфе непарной структуры, равно как и термин «куплетная форма» применять к песням, где строфа не состоит из пары *запев* + *припев*.

К сожалению, в обиходе термином «куплетная форма» иногда стали ошибочно называть строфическую форму (а строфу называть куплетом). На эту ошибку специально обратил наше внимание Ю.Н.Хохлов, когда прислал свою статью о строфической песне для публикации в харьковском научном сборнике «Шуберт и шубертианство» [9]. Позднее, в книге «Строфическая песня и её развитие от Глюка к Шуберту» он пишет: «Исследователи, обозначающие поэтическую строфу как куплет, используют термин “куплетная песня” или же “куплетная форма”. Вызывает удивление, что эти термины применяют и авторы учебного пособия “Анализ вокальных произведений”

(Л., 1988), говорящие одновременно о поэтических и музыкальных строфах, а не о куплетах» [10, *24*].

В этом деликатном критическом высказывании под неназванными авторами Ю.Н.Хохлов имеет в виду Е.А.Ручьевскую (которая назвала строфическую форму куплетной и классифицировала её разновидности как «куплетную форму без припева» и «куплетную форму с припевом» [1, с. 121–122]), и О.П.Коловского, ответственного редактора данного учебного пособия. Добавлю, что в книге 1988 года лишь повторена терминологическая неточность И.В.Лаврентьевой из её методической работы «Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений», опубликованной в 1978 году [6], а она, в свою очередь, наследует эту особенность словоупотребления от фольклористских работ Л.В.Кулаковского [4], [5].

Принципиальная ошибка состояла в том, что Кулаковский усматривает куплетную парность не в совокупности запева и припева, а в совокупности мелодии и словесной строфы, что терминологически бессмысленно, поскольку при таком словоупотреблении всю вокальную музыку пришлось бы называть куплетной. Позднее к той терминологической путанице, которая связана со строфической формой, добавилось особое, индивидуальное словоупотребление в кандидатской диссертации Л.Б.Решетникова об инструментальных формах Бетховена, где автор обозначает термином «строфа» музыкальное построение, не образующее периода. Однако оспаривать здесь весьма спорные и легко уязвимые терминологические решения, принятые в этой диссертации, нет необходимости, поскольку они не получили распространения ни в каких других публикациях, кроме автореферата [7] и рецензии на него [8].

Мы основываемся на определении Ю.Н.Хохлова, с той оговоркой, что он, анализируя структуру вокальных произведений, предпочитал говорить не о музыкальных формах, а о «песенных типах». Согласно Хохлову, «определяющий признак простой строфической песни – исполнение той же музыки с разными поэтическими строфами» [9, *3*]. Куплетная форма является разновидностью, частным случаем строфической формы. Ю.Н.Хохлов пишет об этом следующее: «Решающим представляется фактор повторения музыки. Поэтому к простой строфической песне можно отнести и песню с припевом, в котором обычно повторяются те же слова» [9, с. 15].

Обратимся к стихотворению из «Вильгельма Мейстера» В.Гёте «Nur wer die Sehnsucht kennt…», которое многократно вдохновляло

композиторов и стало литературной основой песен К.Цельтера, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Р.Шумана, Г.Вольфа, А.Рубинштейна, П.Чайковского, Н.Метнера (и это далеко не полный перечень).

Johann Wolfgang von Goethe	Эквиритмичный перевод А.Глобы[1]
Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß, was ich leide! Allein und abgetrennt Von aller Freude, Seh' ich an's Firmament Nach jener Seite. Ach! der mich liebt und kennt, Ist in der Weite. Es schwindelt mir, es brennt. Mein Eingeweide. Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß, was ich leide!	Кто был гоним судьбой, Знал скорбь разлуки, Поймёт, с какой тоской Я в сладкой муке Склонился б головой К тебе на руки. Час ночи гробовой, Час смертной муки, Когда, в тоске немой Ломая руки, Сетую я, друг мой, Что мы в разлуке!

Перед нами двенадцатистрочный текст, допускающий симметричное разделение на две половины по шесть строк, где 11-я и 12-я, обрамляя, повторяют 1-ю и 2-ю строки. Такой сложно устроенный и вместе с тем поэтически совершенный гётевский текст ставил не просто очередную творческую и техническую задачу, это был вызов, на который композитор вынужден ответить поиском адекватной музыкальной формы, заведомо нестандартной.

Какую же новую музыкальную форму построил Бетховен для стихотворения Гёте? Напомним принцип строфической песни: «музыка, звучавшая с первой строфой текста, повторяется далее с каждой из следующих его строф» [10, с. 105]. Бетховен сделал в точности наоборот: в его «Sehnsucht» повторяется не музыка, а словесный текст. Музыка же при каждом следующем проведении словесного текста — новая. То есть форма осталась строфической, но в ней по-

[1] Приводится по изданию: Бетховен Л. Песни для голоса с фортепиано. Тетр. III. – М.: Музыка, 1970. – С. 41–45.

менялось соотношение вербального и музыкального компонентов: стабильный компонент стал мобильным (музыка), а мобильный компонент стал стабильным (поэтический текст). Назовем это **строфической формой второго рода.**

Но Бетховен этим не ограничился. У него наряду со строфичностью второго рода продолжает работать и прежний принцип строфичности первого рода: в трёх проведениях поэтического текста (из четырёх) музыкальная строфа охватывает половину гётевского текста и тем самым делит его на две полустрофы по шесть стихов в каждой. При этом музыка, звучавшая с первой полустрофой, повторяется, то есть при каждом проведении поэтической строфы возникает простая строфическая форма. Формулу песни Бетховена можно представить так:

$(A^a+A^b) + (B^a+B^b) + (C^a+C^b) + (D^{a+b})$

Это – формула **сложной строфической формы второго рода** (поскольку сложной принято называть такую форму, в которой хотя бы одна из частей написана в простой форме; здесь же, как видим, каждая из первых трёх частей сочинена в простой форме).

Формула показывает, что в песне Бетховена проведения поэтического текста трижды образуют простую строфическую форму первого рода (то есть с повтореним музыки, а не слов). Музыкальная строфа во всех трёх случаях написана в форме периода с серединой (в каждом периоде по 11 тактов: в первом и втором случаях членение внутри периода: 4+3+4, в третьем случае: 4+4+3). При четвёртом проведении поэтического текста применена смешанная форма, совмещающая свойства сквозной и репризной форм. При этом тональный план разделов внутри части (g – g – Es – g) повторяет, как бы сводит в узел тональные соотношения между всеми четырьмя частями сложной формы. Заметим, что здесь тональный план совпадает с соотношением тональностей четырёх частей Сороковой симфонии В. Моцарта. Между этими разномасштабными сочинениями нет генетической связи, но есть аналогия в тональном строении многочастных лирических композиций.

Таким образом, анализ показывает, что «Sehnsucht» (WoO 134) Л.Бетховена представляет собой не четыре песни, а одну, сочинённую в оригинальной форме. Данная новация Бетховена позволяет дополнить систематику музыкальных форм новой разновидностью, которая может быть названа **сложной строфической формой второго**

рода. Такая усложненная структура песни возникла у Бетховена как эволюционное звено, ведущее к форме вокального цикла.

Касается ли этот вывод только одного локального эпизода долгой эволюции музыкальных форм, – эпизода, связанного с бетховенскими поисками и находками на пути от многочастной песни к многопесенной целостной композиции (вокальному циклу)? Имеет ли значение новая классификационная рубрика, вносимая нами в систематику форм уже в XXI веке, для уяснения хода мысли художников, работавших на рубеже XVIII и XIX веков и руководимых теми представлениями о системе форм и жанров, которые бытовали, осознавались и теоретически фиксировались именно в то время? На этот вопрос возможны два ответа.

1) Можно думать, что теоретические представления одной эпохи неприложимы к произведениям других эпох, а применять новые классификационные рубрики к художественным явлениям далёкого прошлого – значит (не видя различий композиторской ментальности в разные исторические периоды), впадать в научный анахронизм.

2) Но можно стоять и на другой позиции, которая позволяет увидеть задачу музыковедческой науки — в создании такой универсальной теории форм, которая охватывает все существующие разновидности структур призведений, бытовавших во все исторические периоды. Для этого нужно постоянно совершенствовать, регулярно пересматривать классификацию музыкальных форм и при необходимости пополнять её, описывая новые разновидности, выявленные при анализе музыки композиторов разных поколений всех эпох. В настоящей статье мы отстаиваем именно эту позицию.

Из нашего вывода о том, что рассмотренное в данной статье вокальное произведение Л.Бетховена написано в сложной строфической форме 2-го рода, следует также и необходимая практическая рекомендация для исполнителей (певцов, концертмейстеров, инструментовщиков, дирижеров): для верного воссоздания «Sehnsucht» WoO 134 – не вычленять одну часть из четырёх (как это нередко делается), а исполнять все части подряд как единое целое.

Литература

1. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие / Отв. ред. О.П.Коловский. Л.: Музыка, 1988. – 352 с.

2. *Бетховен Л.* Збірка пісень Редакція, стаття, прим. Д.Ревуцького. – Вип 1. – Київ: Книгоспілка, [1927]. – 32 с.

3. *Кириллина Л.В*. Бетховен. Жизнь и творчество: В 2-х томах. Том I. – М.: Московская консерватория / Государственный институт искусствознания НИЦ «Московская консерватория», 2009. – 536 с.

4. *Кулаковский Л.В.* Песня, ее язык, структура, судьба. / Л. Кулаковский. – М.: Сов. Композитор, 1962. – 344 с.

5. *Кулаковский Л.В.* Строение куплетной песни. / Л. Кулаковский. – М.-Л.: Гос. муз. издат., 1939. – 192 с.

6. *Лаврентьева И.В*. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1978. – 80 с.

7. *Решетников Л.Б.* О форме строфы и периода в фортепианных сонатах венских классиков: Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. – Киев, 1990. – 24 с.

8. *Супрун-Яремко Н*. Музикознавчі праці. Зб. наук. ст. /Надія Супрун-Яремко. — Рівне: Видавець О. Зень, 2010. – 574 с.

9. *Хохлов Ю.Н.* Простая строфическая песня в творчестве Шуберта и его предшественников // Шуберт и шубертианство: Сб. материалов науч. музыковедч. симпозиума / Сост. Г. И. Ганзбург. – «Харьковские ассамблеи», Ин-т музыкознания. – Харьков, 1994. – С. 3-16.

10. *Хохлов Ю.Н*. Строфическая песня в ее развитии от Глюка к Шуберту. – М. : Куншт, 1997. – 404 с.

Генебарт О.В. (Тамбов)

Семантический ансамбль вербального и музыкального текстов в структуре романсов С.В.Рахманинова «К ней» и «Ау!» ор.38

Соотношение вербального и музыкального пластов текста в вокальных сочинениях – это всегда диалог, основанный на пересечении различных структур, «*поэтически-музыкальное двухголосие*» [6, с. 8], «*договор о взаимопомощи*» [1, с. 233]. В связи с вопросом взаимоотношения слова и музыки возникают две группы проблем: 1) интерпретация музыкой слова; 2) проблема их семантического взаимодействия.

Интерпретация музыкой слова осуществляется в процессе музыкально-речевого интонирования, использования интонационных формул, музыкальных приёмов, которые конкретизируют слово. При этом слово в вокальной музыке – это и творческий импульс, «камертон» образности, композиционная канва, и, в то же время, оно своего рода «*заложник музыки*» (И.Степанова), создающей возможности обогащения, трансформации, иногда деформации смысла. В художественных текстах слово обладает смысловой многозначностью, при этом её составляющие в одних случаях «разъясняются» музыкальными средствами, в других рождают контрапунктическое соотношение с ними. Синтез музыки и слова проявляется в многообразных формах их взаимодействия – от тенденции к полному слиянию до «обретения самостоятельности», иногда противоречий, вырастающих до конфликта.

В вокальных сочинениях с инструментальным сопровождением семантическая структура определяется, с одной стороны, взаимодействием слова и его музыкально-интонационного произнесения, с другой – взаимодействием вокальной и инструментальной партий. В этих условиях в каждом сочинении образуется «семантический ансамбль»,

который складывается из сочетания названных компонентов. При этом он осложняется тем, что полисемантично и целое, и каждая из его составляющих. Семантический ансамбль в целом реализуется в различных формах их пересечения. Одновременно с этим диапазон вариативности достаточно велик и простирается от семантической сглаженности, близкого к унисонному соотношения воплощённых в них смыслов («В четырёх стенах» М.П.Мусоргского) до следования принципу обогащения смысла вербального текста (романс П.И.Чайковского «День ли царит»), дополнительности и наконец – оппозиции или конфликтного столкновения, контраста, эмоциональных контртонов вербального текста, его вокального интонирования и инструментального воплощения. Такого рода контрапункт характерен, например, для сочинений в модусе сатиры («Пробуждение весны» из вокального цикла Д.Шостаковича «Сатиры» на слова Саши Чёрного) или в оперных номерах в условиях многоплановости драматургии (завершающий куплет песни «Плывёт, плывёт лебёдушка» из оперы М.П.Мусоргского «Хованшина»).

Принцип дополнительности в соотношении вокальной и инструментальной партий проявляется особенно отчётливо в моменты обособления последней во вступлениях, заключениях и отыгрышах, в которых сохраняется основная семантическая среда и при этом маркируются грани разделов и основная композиционная рамка. Например, в романсе С.В.Рахманинова на стихи А.С.Пушкина «Муза» ор. 34 № 1 фигурированная квинт-октава обрамляет композицию (как интонационная основа вступления – заключения), подчёркивает грани разделов и, кроме того, фрагментарно вводится в основной текст как автономно звучащий компонент более сложных аккордовых структур. При этом её звучание обволакивает всю ткань как колористический фон, воссоздающий интонационность и тембр звучащей флейты или свирели – упомянутой в тексте А.С.Пушкина «*семиствольной цевницы*».

Музыкальный ряд нередко акцентирует одно из значений отдельно произносимого слова или придаёт ему дополнительный смысл. В то же время, собственно музыкально-выразительные средства могут иметь разный семантический потенциал, который реализуется в конкретных темповых, артикуляционных, ритмических условиях. Полисемия возможна в рамках внутренней структуры сочинения в соотношении музыкального и вербального рядов, в условиях их пересечений и специфики каждого из них. Семантические значения

элементов вариативно проявляются в разном образно-жанровом преломлении, при этом значимость тех или иных компонентов целого неодинакова.

***

Шесть стихотворений для голоса с фортепиано – так обозначил вокальный сборник ор.38 на стихи поэтов-символистов С.В.Рахманинов. Подобная жанровая характеристика вокального сочинения создаёт предпосылки для преобладающей декламационности вокального интонирования, для внимания к детали и близкого к унисонному «семантического ансамбля» вербального текста и его вокального интонирования. Действительно, хрупкость, дробность структуры мелодики, качество, определяемое как микротематизм – с характерным для него вниманием к детали – эти черты вокальной партии определяют своеобразную «семантическую консонантность» мелодико-интонационного и вербального слоёв ткани. В то же время лаконизм, простота, графичность вокальной линии создают потенциал образования «эмоциональных контртонов» в инструментальном слое. Роль подтекста, обогащающего смысл целого, принадлежит фортепианной партии, в которой маркированы и в высшей степени индивидуализированы такие элементы языка и структуры, как богатый оттенками вариативный фактурный рисунок, насыщенный скрытыми подголосками, контрапунктами, изощрёнными фигурациями, темброво-тесситурными вибрациями.

Особенно значима роль глубинного слоя музыкальной структуры, в частности, экспонирования и раскрытия ладогармонической составляющей музыкального текста. Так, жизнь лада можно наблюдать в пошаговом его рассмотрении на примере романса на стихотворение Андрея Белого **«К ней»** (1908).

Травы одеты
Перлами.
Где-то приветы
Грустные
Слышу, – приветы
Милые...

Милая, где ты, –
Милая?

Вечера светы
Ясные, –
Вечера светы
Красные...
Руки воздеты:
Жду тебя...

Милая, где ты, –
Милая?

Руки воздеты:
Жду тебя.
В струях Леты,
Смытую
Бледными Леты
Струями...

Милая, где ты, –
Милая?

Это образец любовной лирики, окрашенной в элегические тона. В структуре и колористике стиха обозначены смешения оттенков смысла, пересечения нескольких мотивов – нежности к возлюбленной, безнадёжности ожидания, мотива забвения, при этом изысканности бликов пейзажного фона, сумрачных тонов в воплощении мира слышимого.

Для композиции текста характерна многоуровневая повторяемость – однотипность рифмы внутри каждой секстины и между ними, троекратное проведение рефренного дистиха. При этом в звуковой структуре выделяются ассонансы с гласной «ы» и оппозиционных сочетаний «ми» и «ты». В этой повторяемости проявляется качество статики и модус «заунывности», мотив томительного ожидания – и его обречённости. Как контрастные колористические штрихи выделены яркие светоносные эпитеты – например, «*светы ясные», «светы красные».* Обозначены контуры динамических волн – линии нагнетания с последующим истаиванием внутри шестистрочий, автономную линию нарастания предполагает остинатно повторяемый рефренный дистих, завершающий каждую строфу.

В мелодической лейт-интонации господствует тон «заклинаний». И ладовая структура, ладовое развитие здесь – основное средство подчёркивания тонкой нюансировки деталей в условиях преобладающей статики. Как исходное ладовое образование в начальном экспонировании представлен «испанский» лад. При этом в микротематизме романса выделены два остинатно проводимых мотива, соответствующие двум зонам экспонирования гармонии и обозначенные в партии фортепиано как кругообразный и ниспадающий (второй контрапунктирует рефренно повторяемому в вокальной партии мотиву зова «Милая, где ты, милая!»).

Мажоро-минорная миксодиатоника «испанского» лада инициируется мелодической формулой первого мотива, опевания фа-мажорной тоники II и VII низкими ступенями, характерными для испанского лада, формулой весьма распространенной в сочинениях Рахманинова, начиная с многих страниц «Алеко». В аккордовом материале — это автентическое последование, смягчённое отсутствием вводного тона: D7♭3♭5 – T. Здесь эта формула индивидуализирована, усложнена вариативностью тоники, представленной сопоставлением мажорного трезвучия и малого минорного септаккорда (артикулированного как скрытая полигармония, сочетающая минорный вариант тоники и ♭III6). Смысловая полифоничность образа выражена, в част-

ности сумрачностью гармонических красок, оттеняющей светлотность «пасторального» *F-dur*, политоникальностью – сочетанием основного устоя *F-dur* и мелодической опоры *c-moll* в интонационной среде вокальной партии.

В структуре минорного варианта тоники выделен как субаккорд секстаккорд III низкой ступени, намечена тем самым логика малотерцовых сопоставлений аккордов, а затем и тональностей (терцовое интонирование вокального ряда, выведенное на новый уровень). Она получает развитие в рефрене, звучащем на слова «Милая, где ты, милая!» (вторая фаза гармонического экспонирования: t7 – III7 мин. – t7) в конце первой строфы, затем во второй строфе (в соотношении опорных тональностей *f* и *d*).

В ладовой структуре находит своё продолжение тенденция к затемнению колорита: в конце первой строфы (вторая зона экспонирования гармонии, в момент звучания рефренной фразы «Милая, где ты, милая!») обретает черты тоникальности минорная доминанта, трезвучие *c-moll*, в мелодическом рисунке которого выделен *локрийский* тритон, «суперминорная» окрашенность подчёркнута субсистемным оборотом: t7 – III7 мин. – t7. При этом «недиатонические» созвучия оказываются встроенными в звукорядную структуру андалузского лада, намеченного как исходная модель.

В мелодико-гармонической фигурации формулы t7 – III7 мин. – t7 привлекается диатонический гексахорд каждого созвучия. В этой миксодиатонике выделено колорирование V – V низкой ступеней, при этом в фигурированном завершающем созвучии, местной кульминационной зоне, в диапазоне более пяти октав охватывается синтезирующая звукорядная структура (по сути, фигурированный аккордолад) – гемиольный пентахорд *c-moll*. При этом в мелодико-гармонической фигурации содержатся очертания малого уменьшённого септаккорда. Гармонически сопряжённая с начальными формулами и ладовыми структурами, «вторая экспозиция» рождает идею ладового синтеза разновысотных звукорядов (диатоник *c* и *es*), которая раскрывается во втором проведении рефрена, в момент достижения мелодической вершины синтезирующего звукорядные структуры *d* и *f* в условиях нового фактурного рисунка, основанного на свободном параллелизме линеарных созвучий.

Основу дальнейшего гармонического развития составляет модальное варьирование. Если в первой строфе подчёркнут эффект мерцания высокой и низкой тонической терции в рамках андалузско-

го лада, затем – натуральной и низкой V ступени (натурального и локрийского *c-moll*), то в дальнейшем, в начале второй строфы в вокальной партии появляются краска пентатоники *f-moll*, блики миксолидийского, фригийского, гемиольного ладов, в завершающей стадии – лидомиксолидийского лада. Заметим, что в содержании стиха открывающий вторую строфу мотив пейзажа «модулирует» в сферу лирической эмоции томления, и ладовое варьирование здесь – одно из средств маркировки подобной «модуляции».

В рождении семантического ансамбля, в музыкальной интерпретации вербального текста здесь в условиях преобладающей унисонности слова и его вокального интонирования такие глубинные элементы музыкального языка инструментального ряда, как ладозвукорядный и аккордовый материал, обусловливают его приоритетную роль, функцию пополнения и обогащения эмоционально-смысловой ауры в музыкально-поэтическом целом. Создается эффект вибрации красок, выраженных в поэтическом слое и значительно усиленных детализацией и варьированием интенсивности экспрессии инструментального компонента структуры.

В целом элементы ориентальных ладов, а также натуральные лады, их чередование, смешение, транспозиция, способствуют рождению органичного сочетания, в отдельные моменты – смысловой полифоничности соотношения мелоса вокальной партии, интонационного и аккордового материала партии фортепиано, колористической детализации и напряжённой экспрессии. При этом колористическая игра света и тени, яркости и пастельности определяется вариантностью высоких и низких ступеней, гармонической полнотой, густотой или графическим лаконизмом артикуляции созвучий, экспрессия – интенсивностью, напряжённостью линейных процессов.

Стихотворение **«Ау!»** – одно из завершающих в сборнике «Майя», созданном К. Бальмонтом в 1908 году. Существенные черты его поэтики определяет специфическая окрашенность, отраженная, в частности, в названии сборника, мотивированная религиозно-философскими исканиями автора в этот период его творчества.

Среди мотивов этого развёрнутого цикла – воспевание невосполнимой ценности мгновения («Играть»), бренности и вечности, цикличности умирания-возрождения («Египет»), единства, животворящей силы и вечной гармонии стихий («Оахака»). Сердцевину сборника составляет «Цикл в цикле», круг стихов о любви, воспевающих загадочную красоту и очарование её мгновений. В их череде –

нежность и трепет момента зарождения чувства («Цветок цветку»), утончённость любовного томления, эротики («Ландыши»), божественная освящённость («Лишь Бог»), Она и Он о любви («Люблю тебя», «Струнность»), скоротечность нежного, ослепительно прекрасного и ускользающего чувства («Рассвет») и в конце – Она: мираж, ускользающий образ, манящий в неведомое зов – «Ау!», завершающее лирический малый цикл.

Этот поэтический текст – два катрена в цикле «о любви» – концентрированно воплощает стилевые константы поэзии К. Бальмонта, среди которых отмечаются «многоуровневость, мозаичность, культ мгновения, … особое внимание к фонической стороне слова, изысканная инструментовка» [4, с. 3] Смысл его текстов раскрывается через звуковые формы: сам автор отмечает среди основных черт символической поэзии «богатство интонаций», по интенсивности воздействия уподобление музыке и живописи, а «язык намёков, недосказов, музыкальную потенцию слова» выделяет в символистской поэзии И.Анненский [7].

Такие средства звукописи, как аллитерации (особые формы проявления внутренней рифмы), ассонансы, акцентирующие внутренние рифмы, определяют специфическую окрашенность и подчёркивают смысловые доминанты текста.

*Твой **неж**ный с**мех** был сказкою из**мен**чивою,*
*Он **зв**ал, как в сон **зов**ёт свирельный **зв**он.*
***И во**т **венком**, сти**хом** тебя у**вен**ч**ива**ю,*
*Уй**дём**, бежим, вдв**оём**, на г**орн**ый скл**он**.*

*Но где же ты? Лишь **звон** вершин по**зван**ивает.*
Цветку цветок средь дня зажёг свечу.
И чей-то смех все вглубь меня заманивает.
*По**ю**, ищ**у**. «**Ау**! **Ау**!» кричу.*

Среди звукописных лейттонов – «звенящие» сочетания звуков *зв, зов*. Семантически выделенные мотивы – *орнамент* (венком… увенчиваю), *звон*, в составе метафоры «звон вершин позванивает» и сравнения «звал, как в сон зовёт свирельный звон». В свою очередь, звон – это фоническая составляющая ведущего мотива стиха – *мотива обольщения*, преломлённого в таких знаках как «звал… зовёт… всё вглубь меня заманивает», и *иллюзорности* образа обольститель-

ницы, чей «нежный смех» – «сказка изменчивая»; «но где же ты?» – вопрошает лирический герой.

В соотношении катренов подчёркнута антитетичность: прошлое – настоящее; образ реального существа – его исчезновение; видимый и слышимый природный мир – его иллюзорные очертания (ср.: *Твой нежный смех – чей-то смех; горный склон – звон вершин позванивает; он звал меня – все вглубь меня заманивает*).

В тексте стиха улавливается еще один смысловой уровень – Поэт и его Муза, манящая и ускользающая («*И вот венком, **стихом тебя увенчиваю***» – метафора воспевания поэтом предмета восхищения).

Романсом «Ау!» на стихи К. Бальмонта завершается и вокальный цикл С.В.Рахманинова ор.38. Здесь стихотворение включено в иную семантическую среду, в иной поэтический контекст. По верному и глубокому наблюдению Л.Гервер, в стихах, послуживших основой последнего вокального цикла Рахманинова, «Ау!» коррелируется со стихотворением «Крысолов» В.Брюсова. Как отмечает исследователь, «мотивы нежного зова, магических звуков свирели, сна, вместе с характерным использованием неопределённых местоимений, превращают “Ау!” в своеобразный ответ “Крысолову” – с симметричной заменой персонажей» [2].

В одном случае заманивает Он, в другом – Она. При этом автор статьи привлекает внимание к повторяемости эпитетов, ключевых слов, «сюжетных» мотивов («нежный зов свирели» – «нежный смех», «свирельный звон»), отмечает демоническое, внутренне противоречивое, амбивалентное начало в образе поэтического персонажа Бальмонта, «сродни русалке или горной деве, заманивающей путника», особняком стоящего среди женских образов, воплощённых в вокальном творчестве Рахманинова. Образ манящий и ускользающий – он есть, и его нет, «чей-то смех», «все вглубь заманивает», лирический герой «вопрошает: “Но где же ты?”» [2] (раздвоенность, «отрицающее» начало автор статьи отмечает как проявление некоторой обособленности последнего камерно-вокального опуса Рахманинова).

В двухчастной композиции романса Рахманинова «Ау!» отражена смысловая антитетичность строф стиха (зов, надежда — иллюзорность, тщетность поиска) – на разных уровнях языка и структуры, при этом, как и в романсе «К ней», значительна роль деталей звуковысотной организации, и на микро-, и на макроуровне.

Семантическая плотность, фоническая насыщенность, характерная для стиха, проявляется и в музыкальной составляющей текста.

При этом «семантический унисон» слова и музыки определяется в моменты, маркирующие «ядро» поэтического смысла и колористические детали стиха. В анализе отмечены семантически выделенные мотивы – звуковые образы звона, зова, характерные ориентальные мотивы («венок», «увенчиваю», по сути, орнамент), образ девы-обольстительницы, амбивалентный, нежный и коварный, – именно они определяют смысловые акценты в музыкальном воплощении поэтического текста.

Интонации зова, вопроса, воплощённых сомнений, поисков, представленные в разных модификациях, составляют основу интонирования вокальной партии, распевной в первой части, дискретной, фрагментарной – во второй. Инструментальную ткань всего романса пронизывает нарастающая звонность, например, уже в самом начале вариантная остинатность, формируемая педальной рамкой, двойной ритмически ровной фигурацией и замедленными сменами созвучий, создает аллюзию отдалённого звона.

Антитетичность строф в значительной мере отражена в ладогармонической структуре частей. Тонально устойчивая I часть примечательна сочетанием традиционных тонально-функциональных гармонических формул расширенной тональности и колористического своеобразия аккордики. Начальное гармоническое экспонирование представлено в двух уровнях: в крупном плане гармоническое последование создается чередованием доминантового и тонического органных пунктов, охватывающих масштабы всей первой строфы, в то же время микроуровень формируется на основе последования множества аккордов, образуемых хроматизированными линиями верхних голосов.

Вначале (на доминантовой и, в первом такте, тонической педали) это полное гармоническое последование TSDT (тонический септаккорд – диссонирующая субдоминанта – мажорный септаккорд III ступени – тоника с секстой), в котором тоника и доминанта представлены индивидуализированными структурами. В частности, привлекают внимание диссонантные формы тоники с большой, затем малой септимой, в завершении – с секстой, и хроматическая медианта как представитель доминантовой функции. Не вполне устойчивый, парящий характер звучанию придает пульсирующая двойная педаль: доминантовый бас и тоническая терция в верхнем голосе. Волнообразная двойная фигурация хорального многоголосия, замедленная смена диссонирующих, структурно вариативных созвучий создают сочета-

ние статики, тонкой колористической игры и «звонной» вибрации. Возникают очертания отдалённо звучащего хора ангелов, но при этом скользящие хроматические подголоски, однонаправленные и «вьющиеся», привносят семантический оттенок «ориентального» воплощения неги, томления.

На тонической педали звучит новый вариант диссонантной тоники – малый минорный септаккорд, затем следуют проходящий малый уменьшённый септаккорд на I ступени, субдоминанта, переосмысленная в параллельной тональности, и завершение тоническим секстаккордом параллельной тональности (гармоническая схема: T с квинтой и секстой – t7 – S=VI – t6).

Таким образом, в микроструктурах начальной строфы обозначена классическая функциональная логика, при этом примечательно звучание тоники – только в диссонантной форме. Интенсивность линеарных процессов в гармонических структурах, в целом характерная для звуковысотной организации сочинений Рахманинова, в этом произведении сопряжена с акцентной ролью скользящей хроматики, воплощением мотива обольщения. Заметим, что в качестве титульной тональности избран Des-dur, традиционно привлекаемый как тональность любовной лирики.

В изложении аккордов, фактурном рисунке примечательно нарастающее проявление звонности: так, если в первой полустрофе двойная фигурация создает едва обозначенную аллюзию звонов, то во второй в полной мере артикулируется колокольный трезвон с характерным для него ритмически полиостинатным воспроизведением тесситурно рассредоточенных малых, средних и низких колоколов.

В целом двухуровневость гармонической структуры определяет сочетание неспешности развития, статики – и колористической детализации, многокрасочности, создаваемой структурным своеобразием и вариативностью созвучий. Среди последних выделим многообразные диссонирующие формы тоники, придающие парящий характер звучанию.

Вторая часть, соответствующая второй строфе стиха, вариантно раскрывает тематизм первой, при этом вносит элемент обновления в звуковысотную организацию целого, – здесь в полной мере проявляется принцип «скользящего экспонирования». Заметно при этом воплощение принципа антитезы как проявления «несходного в сходном». С одной стороны, по-прежнему ярко выражены объединяющая функция педалей (в условиях большей частоты смен), линеарные

процессы в логике чередования созвучий, скользящая хроматика в голосоведении. С другой – обновляются гармонические микроструктуры, определяемые иным принципом ладовой организации: основные конструктивные составляющие здесь – тритон и малая терция (или большая секста). Так, в тритоновом соотношении находятся начальные смежные малые уменьшённые септаккорды, тритоновой двойной педалью связан весь ряд четырех диссонирующих аккордов, образующих звено секвенции; в большесекстовом соотношении находятся звенья первой хроматической секвенции, в малотерцовом – второй, в масштабном дроблении. Движущиеся вместе со звеньями двойные педали суммарно образуют уменьшённый септаккорд – ЦЭ уменьшённого лада, признаки которого здесь обозначены в достаточной мере. Таким образом, расширенная тональность I части сменяется хроматической модальностью начального пятитакта (соответствующего строке поэтического текста), в условиях которой последования аккордов объединены не тонально-функциональной логикой, но и общностью малотерцовых и тритоновых связей, составляющих основу уменьшённого лада.

Дальнейшая смена гармонической техники происходит в музыке следующей поэтической строки («Цветку цветок средь дня зажег свечу»), обрисовывающей пентатонику F-dur «по вертикали и горизонтали» (трезвучие с секстой фигурировано и в мелодии, и в аккордовом сопровождении), после чего вновь выделены хроматические малотерцовые связи тоники с секстой и мажорного септаккорда VI ступени F-dur. Затем в сокращении варьированно повторяется музыка начальных тактов середины, приводящая к кульминационной зоне.

Таким образом, в гармонии II части образуются две зоны «нового экспонирования», мотивируемые логикой «сюжетного» раскрытия стиха. Модальность второй строфы поэтического текста – иллюзорность, таинственность, зыбкость – обусловливает введение элементов уменьшённого лада, хранящего память семантики волшебства, сказочности, ирреальности. Инкрустация внутри этого раздела фа-мажорной пентатоники, возможно, воспроизводит «блик» живой природы. Примечательно, что чередование контрастных звуковысотных структур – диатонической модальности, мажоро-минора и элементов уменьшённого лада – характерно и для гармонии «Крысолова», романса, с которым, как отмечалось, коррелирует рассматриваемое сочинение.

В модальной составляющей романса «Ау!» можно выделить еще одну деталь: в начальной фразе звуки *ces* и *g* интонируются таким образом, что функционируют как элементы диатоники *Des* – VII низкая и IV высокая ступени лидо-миксолидийского лада. Вариант начальной темы с тем же ладовым оттенком, а также пентатонические интонации содержатся и в фортепианном заключении, синтезирующем тем самым ладовую палитру произведения. В целом же в звуковысотной организации первой и второй частей, соответствующих двум катренам стихотворного текста, ярко выражена антитетичность, обозначенная, в первую очередь, сменой гармонических техник (расширенная тональность – модальность в двух контрастных разновидностях).

В кульминации, выделяющей «магический» [3, с. 160] возглас «Ау!», динамически усиленно обрисовывается ЦЭ уменьшённого лада: в мощном набатном «перезвоне» подчёркнуты чередующиеся в малотерцовом соотношении тритоновые интонации. Впечатляет своей мощью сочетание предельно широкого объема, значительной плотности звучания в условиях динамики *fortissimo*, в котором представлена кульминация «колокольной» составляющей: верхние «колокола» воспроизводятся варьируемыми диссонантными структурами – «доминантообразным» нонаккордом с большой ноной и малым минорным септаккордом. Интонации *lamento*, возникающие на *fortissimo* в движении «колокольных» созвучий, привносят в звонный колорит романса новый семантический оттенок, элемент драматизма, постепенно в заключении рассеивающийся в светлой звончатости мажорных трезвучий и квинтовом гуле басовых «колоколов».

Открытость, интонация зова, вопроса, отчаяния органично и естественно воплощается в диссонантном завершающем созвучии – доминантообразном большом нонаккорде, затем сокращенном до верхнего субаккорда – малого уменьшённого септаккорда.

Антитетичность строф, частей романса, проявляется в условиях ярко выраженной художественной целостности, эстетической гармонии произведения. Эта неотъемлемая черта художественного текста воплощена и в поэтической миниатюре Бальмонта и, в иных формах, – в музыкальной составляющей романса. Тонко и многогранно обозначены в деталях гармонической структуры моменты корреспондирования частей: сопоставления одноимённых форм тоники *Des* в I части и *F* – во II-й, хроматическая линеарность в каждой из них. Очевидно проявление синтеза в завершающем отыгрыше – и на уровне

жанровых лексем (лирическая распевность, интонации зова, колокольность), и в ладовой сфере (элементы лидо-миксолидийского лада и пентатоники, расширенной тональности, обогащенной хроматически-линеарными созвучиями – в артикуляции завершающего аккорда).

В дополнение к сказанному – наблюдение над одной композиционной особенностью романса. Внутренняя ладовая трехфазность внутри II части и тональная и фактурная репризность, создаваемая отыгрышем, в рамках всего сочинения привносят в структуру целого черты масштабно асимметричной концентричности с центром в пентатонике F-dur, обостренной неустойчивостью с элементами уменьшённого лада в «малом» круге и устойчивым Des-dur'ным «внешним» кругом.

В семантическом ансамбле вербального и музыкального компонентов, рассмотренных весьма лаконично и неполно (опущен анализ ряда сторон текста), в последнем из них ярко выражена функция пополнения и обогащения смысла целого, маркировки колористических деталей, контуров композиции, при этом в романсе «Ау!» особенно рельефно выделена смысловая антитетичность воплощённого здешнего мира и его иллюзорных отражений, выраженная глубоким контрастом ладовых структур и аккордового материала. При этом звонность, пронизывающая музыкальную ткань всего романса, коррелирует звукописи стиха, в то же время обогащает спектр смыслов.

Так, если в тексте Бальмонта, хотя и выделены таинственные «природные» звоны, основной компонент звукописи составляют знаки мотива обольщения, то в музыкальном воплощении маркирована семантическая сфера рахманиновской колокольности, представленная в динамическом раскрытии. Вначале она проявилась как «звонная» вибрация фигурированного, звучащего в отдалении инструментального *quasi*-хорала в жанровом синтезе с ориентальным скрытым напевом, затем, в процессе развития, в полной мере артикулируется имитируемый колокольный трезвон с привнесённым в него элементом трагической предопределённости.

Таким образом, в инструментальной партии романса проявляется не только принцип дополнительности и суггестивного начала в звучании музыкально-поэтического целого, но и привлекаются эмоционально-смысловые контртоны, привносимые, в частности, линией колокольности в её сквозном развитии, в её широком семантическом спектре, охватывающем диапазон «от "красного" звона до заупокойного» [5], от зачаровывающего до пророчествующего.

Литература

1. *Асафьев Б.В*. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

2. *Гервер Л.Л*. Поэзия романсового творчества Рахманинова. – Эл. ресурс: http: //lgerver.narod.ru/Rachmaninov.htm.

3. *Киракосова М.А*. Рахманинов и поэзия (о принципах выбора поэтического текста в романсах Рахманинова) // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). Научн. Тр. Московской государственной консерватории. – М., 1995. – С.155–161.

4. *Потяркина Е.Е*. К.Д.Бальмонт и русская музыка рубежа XIX–XX веков: авторефер. дисс. канд. искусствоведения. – М.: МГК им. П.И.Чайковского, 2009. – 28 с.

5. *Скафтымова Л.А*. О Dies irae у Рахманинова // С.В.Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М.: МГК, 1995. – С. 84–89.

6. *Степанова И.В*. Слово и музыка: диалектика семантических связей. – М.: Искусство: Кн. и бизнес, 2002. – 288 с.

7. *Чех А.* Ритмы символа. – Эл. ресурс: http://www.philology.ru/marginalia/cheh-pro.htm.

Грушко Г.И. (Воронеж)

Феномен «позднего» П.И.Чайковского: жизнь и творчество как нелинейный процесс

Многие поэты мучительно размышляют о жизни и смерти – например, А.Н.Майков: «Смерть есть тайна, жизнь загадка. Где ж решенье? Цепь? Конец? Впереди – исчезновение или бессмертия венец?». Тонкий психолог И.Ф.Анненский трагически переживает ежеминутное убывание жизни и ощущает пограничное состояние – «здесь и там»: «О, сердце! Когда, леденея, ты смертный почувствуешь страх, найдется ль рука, чтобы лиру в теле также тихо качнуть, и миру, желанному миру, тебя, мое сердце, вернуть!».

Проблема смерти, все разрушающей и обессмысливающей, волнует И.А.Бунина. Может быть, жизнь как раз и дается для «борения» с ней: «Не рождаемся ли мы с чувством смерти? А если нет… любил бы я жизнь так, как люблю…?». Устами своего героя, Арсеньева, он высказывает предположение: «У нас нет начала и конца». Поэтому только память объединяет поколения и противостоит смерти, небытию, одиночеству [1].

С позиций квантовой физики и эзотерики М. Заречный полагает, что «…наше истинное “Я” никогда не рождалось и не умирало… “Я” – не тело и не волна. Это Океан. А переход одной волны в другую, когда ты – Океан, разве это смерть?» [4, с. 177]. С чем не соглашается Джон Донн, поскольку «…смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе» [3].

В отличие от них, сторонники синергетики не сомневаются, что «среда мозга» человека как самоорганизующейся системы служит «полигоном» для включения механизмов самоорганизации при взаимодействии с миром. Балансируя между хаосом и порядком, самоорганизующаяся система попадает в конус аттрактора, что сказывается на ее поведении. При этом не исчезает память – она остается и продолжает действовать, ведь память – это будущее прошлого [6, 7].

Самоорганизующаяся система стремится к самосохранению, поэтому, бесконечно возвращается к старому, чтобы «прорваться» к новому, а главное – обменивается энергией и информацией с другими системами. Если их параметры совпадают, возникает эффект резонанса, а информация оказывается востребованной. В таком случае действует закон аналогий: *подобное притягивается подобным.*

Не удивляет тот факт, что в последний год жизни (1892–1893) находящийся на пике творческой славы П.И.Чайковский обращает внимание на стихи малоизвестного, но «талантливого поэта» – Д.М.Ратгауза. Невзирая на загруженность, первый набросок к романсу «Закатилось солнце» он делает сразу, на письме своего корреспондента от 26 сентября (1892) [17, с. 36], а затем создает цикл романсов. Беспокойство, постоянные хлопоты, задержка перед отъездом за границу, «чтобы переписать один опус»: «Не знаю, какова будет судьба наших романсов, но знаю, что писал их с большим удовольствием», – сообщает ему П.И.Чайковский из Парижа, а позже уведомляет: «…романсы наши к печати готовы» [17, с. 92, 111, 135]. Он неоднократно подчеркивает – «наши», хотя с Д.М.Ратгаузом лично знаком не был, ни разу не встречался, а его «портреты» увидел только в июле 1893 года, после написания романсов.

Обращаясь к П.И.Чайковскому, Д.М.Ратгауз предсказывает его будущее: «Друг! Помолись за меня. Я за тебя уж молюсь!», стремясь «прозреть» себя в нем, а его – в себе. На что П.И.Чайковский отвечает: «Я в искренности Вашей нимало не сомневаюсь», но отчего «тон Ваших стихотворений минорный, лира Ваша настроена на очень печальный лад», а жизнь «горестна и с тоской неразлучна?». Почему склонность к грусти и печали? «Я имею претензию быть в музыке своей очень искренним – между тем ведь я тоже преимущественно склонен к песням печальным и тоже, подобно Вам…могу считать себя человеком счастливым!» [17, с. 135, 153–154].

В это время, как замечает М.И.Чайковский, личная жизнь П.И.Чайковского идет «спиралью», поскольку проходит одинаковые зоны настроений [15, с. 533]. Состояние композитора, преимущественно тревожное и тоскливое, весьма неустойчиво. Минуты «абсолютного счастья» и «приятного состояния духа» кратковременны и часто сменяются разочарованием: «Ничего не хочется писать, кроме слезных излияний…изумительно, что я не схожу с ума и не заболеваю от феноменальной, чудовищной тоски» [16, с. 211–212].

Такое состояние является психологической защитой – адаптивным способом переживания мира и своеобразной реакцией на фрустрирующие ситуации, как у пушкинского Моцарта: «Я весел… Вдруг: виденье гробовое, незапный мрак иль что-нибудь такое» [12, с. 114]. Астенические личности склонны к повышенной впечатлительности и тревожной мнительности, что компенсируется творчеством.

Однако во время сочинения Шестой симфонии наступает пора успокоения. «Ты не можешь себе представить, – пишет П.И.Чайковский своему племяннику Владимиру (Бобу) Давыдову, – какое блаженство я ощущаю, убедившись, что время еще не прошло и что работать еще можно» [17, с. 43]. Он становится почти жизнерадостным, будто что-то освобождает от страданий и мрачных состояний духа. Настроение его никак не согласуется с ощущением близкой смерти, хотя в сочинениях последнего года жизни в различных ипостасях предстает ее образ.

Герой романса «Ночь» (№ 2) из вокального цикла, ор. 73 (1893) на стихи Д.М.Ратгауза находится в пограничном состоянии – между сном и явью, жизнью и смертью, силы его угасают. Он страдает от безысходности, так как «меркнет слабый свет свечи», «мрак унылый», «с прошедшим… речь душа заводит». Здесь Ночь – синоним смерти. Герой – поэт – композитор оплакивают друг друга, а также – каждый сам себя.

Хроматические стоны-вздохи с мотивом «противления» (зеркальное отражение мелодических оборотов вокальной партии в сопровождении) в сочетании с мерными ударами погребального колокола (их 27) отображают *страшное* состояние предсмертного томления. Такое же состояние в финале цикла, в романсе «Снова, как прежде, один» (№ 6), где колокольные звучания (их 25), вначале прерывистые, возвещают о переходе в новое измерение: колокол освящает путь в иной мир.

Между частями цикла устанавливаются определенные тональные взаимоотношения. Путь тонального развития к → 0, то есть к – смерти. Он отражает различные фазы психологических состояний героя – поэта – композитора в процессе перехода: E-dur (4) → f-moll (4) → As-dur (4) → E-dur (4) → As-dur (4) → a-moll (0).

Интересно «цветное» соотношение тональностей в цикле (по К.К. Сараджеву) [13, с. 68– 69]:

1. «Мы сидели с тобой» (E, cis) – сине-голубой, стекло, тон женский;

2. «Ночь» (f) – темно-коричневый, железо, тон женский;

3. «В эту лунную ночь» (As) – темно-коричневый, железо, тон женский;

4. «Закатилось солнце» (E) – сине-голубой, стекло, тон женский;

5. «Средь мрачных дней» (As) – темно-коричневый, железо, тон женский;

6. «Снова, как прежде, один» (a) – черный с сероватым оттенком, ничто, тон мужской.

По мнению ряда психологов, в любом тексте может содержаться пророчество, которое *само* воздействует на события в будущем и предопределяет их (!). Происходит бессознательное ожидание реализации сказанного и его воплощения в жизни. В частности, «практикующий философ» психолог Э.А.Цветков не сомневается: «Мы создаем тексты и плетем ткань своей судьбы» [14, с. 40]. То есть, каждый сможет запустить программу будущих событий, поскольку слово обладает магической силой.

Эта версия имеет научное обоснование. Восприятие (познание) определяет внешнюю реальность через процесс круговой организации нервной системы: *познающий творит мир*, а изменяя его, он *изменяется и сам* [9]. Поэтому, многие «пророчества» ставятся под сомнение. Возможно, их авторы сами «создают» свое будущее, а не предугадывают его. В бытии личности, нелинейном по всем параметрам, «…прошлое не предопределяет настоящее – его определяет неведомое ей будущее…сила притяжения настоящего будущим» [5, с. 221].

Еще в феврале (1893) П.И.Чайковский сообщает М.И.Чайковскому: «…я буду сочинять мелкие пиэсы для фортепиано и романсы, потом вновь задуманную симфонию, потом оперу, а потом, пожалуй, и покончу» [17, с. 34–35]. Почему «покончу», о чем идет речь? Разве он ощущает «нечто безнадежное, финальное» и переживает «загадочную стадию» на пути к могиле? Или его одолевают роковые предчувствия и мысли о смерти? Сведений об этом нет. Лишь по мнению М.И.Чайковского, 1892 и 1893 годы в жизни П.И.Чайковского являются «мрачным кануном нового, светлого обновления» [15, с. 502].

Однако негативная установка, содержащаяся в стихах Д.М.Ратгауза, воздействует на П.И.Чайковского, и он следует ей – «таинственная симпатия», сразу удвоившаяся после созерцания

«портретов» поэта, перерастает в нечто большее. Принимая негативную установку как «проект будущего», он начинает готовить его «сценарий» и создает цикл романсов (22 апреля – 5 мая, 1893). Предшествующие небытию, психологические состояния героя – поэта он осмысливает как свои собственные. Тогда приходит ощущение спокойствия, и чувство страха смерти исчезает – ее неотвратимость перестает казаться катастрофой.

Наоборот, смерть является спасением, так как она освобождает от земных страданий (ночь – сон – смерть). Неслучайно, страстная мольба-призыв, одухотворенное обращение к «светлой» Ночи содержится в вокальном квартете «Ночь» (1893) на текст самого композитора и музыку В.А.Моцарта: «О, час ночной! Забвенье дай! И ниспошли мне сон блаженный!». Тогда «снисходит в сердце мир» и «усталая душа» обретает «покой».

Стремление уравновесить себя с миром приводит к включению защитных механизмов и перестройке сознания, что, в свою очередь, блокирует программу самоуничтожения. Поэтому, из «плена фатальности» П.И.Чайковского освобождает индивидуально выработанная психическая защита через *колокол,* что отражает христианскую синергию – единение с Богом. Однако попытка спасти себя и вступить в новую жизнь, даже, если накоплен достаточный потенциал Божественной Любви, оказывается неудачной. «Чертовская жизнь! Ни одной приятной минуты: только вечная тревога, тоска, страх, усталость…но теперь уж близок час освобождения», – жалуется он М.И.Чайковскому [11, с. 400]. Хотя колокол, который оплакивает «исчезнувших» и спасает еще «неисчезнувших», сознательно избирается им как средство защиты, но «святые лики скорбны и суровы и колокол гудит, не умолкая… а сердце рвется, а судьба – такая» [2]. Однако, «близок час освобожденья»!

С точки зрения синергетики, последний год жизни и творчества композитора, нелинейный по всем параметрам процесс, включающий каскад бифуркаций, есть «путь» из будущего. Мистическим кажется тот факт, что переломный момент в судьбе П.И.Чайковского совпадает с «точкой золотого сечения» (время написания романсов на стихи Д.М.Ратгауза), отделяющей прошлое от будущего, старый порядок от нового порядка, жизнь от смерти.

Как всякий нелинейный процесс, последний год жизни и творчества композитора включает три стадии: начало – середина – конец или, согласно синергетической терминологии, порядок – хаос – но-

вый порядок. Речь идет о фракталах-процессах начальной, средней и конечной стадий развития, свойственных самоорганизующимся системам самого различного происхождения, обладающих сходными процессами самоорганизации. Применительно к «позднему» периоду жизни и творчества П.И.Чайковского эти стадии таковы:

первая стадия (порядок) – прошлое. Судьбоносное «знакомство» с поэтом Д.М.Ратгаузом (август–сентябрь, 1892) и получение информации из будущего; активная творческая деятельность; создание ряда произведений, в том числе, Шестой симфонии и вокального квартета «Ночь»;

вторая стадия (хаос) – переломный момент между прошлым и будущим, старым порядком и новым порядком, жизнью и смертью; симбиоз будущего – прошлого – настоящего, «точка золотого сечения». Создание романсов как «проекта» будущего (22 апреля – 5 мая, 1893); отождествление себя с героем – поэтом; поиск эволюционных альтернатив и переход в новое состояние;

третья стадия (новый порядок) – будущее. Завершение процесса; внезапная болезнь (20 октября, 1893) и смерть (25 октября, 1893).

Как мы видим, с позиций синергетики версия гибели П.И.Чайковского может предстать в новом свете – благодаря синергетическому моделированию приобрести четкие контуры, так как основана на конкретных и реальных фактах биографии композитора. Можно предположить, что П.И.Чайковский сам «создает» свое будущее и знает, что его судьба – такая. Ведь даже болезнь, которая блокирует «неправильное» поведение и программу самоуничтожения, не помогает ему измениться [8]. Однако «путь» из будущего позволяет преодолеть чувство страха смерти и ведет к Бессмертию.

Литература

1. *Бунин И.А.* Суходол. Жизнь Арсеньева. Рассказы. – Воронеж: Ц.-Ч. кн. изд., 1978. – 479 с.

2. *Дворяшина Е., Ешурин Р.* Полет над бесконечностью. Синергетическая рапсодия. – М.: «АСТ–Принт». – 32 с.

3. *Джон Донн*. По ком звонит колокол. Обращение к Господу в час нужды и бедствий. Схватка Смерти, или Утешение душе, ввиду смертельной жизни и живой смерти нашего тела. – М.: Энигма, 2004. – 432 с.

4. *Заречный М.* Квантово-мистическая картина мира. Структура реальности и путь человека. – СПб: «Весь», 2007. – 224 с.

5. *Каган М.С.* Формирование личности как синергетический процесс // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. – СПб: «Прогресс-Традиция», 2003. – с. 212–227.

6. *Князева Е.Н., Курдюмов С.Н.* Синергетика. Нелинейность времени и ландшафты коэволюции. – М.: URSS КомКнига, 2007. – 272 с.

7. *Князева Е.Н, Курдюмов С.П.* Основания синергетики. Человек, конструирующий себя и свое будущее. – М.: URSS КомКнига, 2006. – 232 с.

8. *Лазарев С.Н*. Первый шаг в будущее. – СПб: ООО «Глобус», 2008. – 256 с.

9. *Матурана У.Р., Варела Ф.Х.* Древо познания. Биологические корни человеческого понимания. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 224 с.

10. Неизвестный Чайковский: Последние годы. – М.: Эксмо, 2010. – 432 с.

11. *Познанский А.* Чайковский в Петербурге. – СПб: композитор, 2011. – 344 с.

12. *Пушкин А.С*. Избранное: В 2 Т. Т. 2. – М.: Терра, 1996. – 495 с.

13. *Цветаева А.И., Сараджев Н.К*. Мастер волшебного звона. – М.: Музыка, 1988. – 110 с.

14. *Цветков Э.А*. Психология пророчества. – М.: Астрель АСТ, 2006. – 313 с.

15. *Чайковский М.И*. Жизнь П.И. Чайковского. Т. 3. – М.: Алгоритм, 1997. – 593 с.

16. *Чайковский П.И*. ПСС. Письма. Т. XVI Б. – М: Музыка, 1979. – 279 с.

17. *Чайковский П.И*. ПСС. Письма. Т. XVII. – М: Музыка, 1981. – 358 с.

Демченко А.И. (Саратов)

Virtus virtualis
Феноменология запредельного
Очерк первый

Девизом предлагаемых очерков можно считать *Virtus virtualis (Доблесть виртуального)*, то есть речь пойдёт о тех, кто творит за пределами существующего.

Современное искусство в целом, художественный авангард и его абстрактно-беспредметная ветвь в особенности настойчиво фиксируют всё более прогрессирующий процесс космизации, то есть нарастающее преобразование привычных, естественных, традиционных форм земного, человеческого бытия в некое внеземное, надчеловеческое измерение.

По сути, в сознании человечества всегда присутствовала мысль о дуализме и определённых контактах «земного» и «небесного». Сложные связи и взаимодействия понятий «верх» и «низ» пронизывают мифологические и религиозные представления с глубокой древности.

Допустим, в догматах христианства ещё на заре 1-го тысячелетия нашей эры в ярких образах «Откровения Иоанна Богослова» предрекалась перспектива грозного возмездия, исходящего от вышних сил. И в последующие эпохи, к примеру, в визуальные претворения Страшного суда нередко вводилась обрисовка карающего неба в его космической грандиозности (пророчество «последней катастрофы»).

Достаточно разнообразные вариации на эти и подобные им темы выдвинуло искусство XIX века (в последующем изложении некоторые из них будут упомянуты). Однако только на выходе в XX столетие идея космизма становится стабильным фактором художественного процесса, обретает системность, получает всеобъемлющую, многоаспектную разработку, образуя большое тематическое русло с его неуклонно возрастающей значимостью.

Ведущую роль в развороте этой прогрессии играли и продолжают играть визионерские инициативы авангарда – в первую очередь в его «виртуальной» ипостаси. Рассматривая сотворённую им космогонию, по мере необходимости будем для полноты картины затрагивать и сопутствующие явления полуфигуративного и даже фигуративного искусства.

* * *

Складывалась художественная космогония по различным линиям. Важнейшая из них была связана с устремлением за пределы земного пространства.

Эта тенденция, пусть в самых завуалированных формах, присутствовала в искусстве с незапамятных времён. Достаточно представить себе в сфере духовной тематики мотив вознесения, чаще всего связанный с образом Христа (среди «отклонений» от этой магистрали для примера можно назвать «Погребение графа Оргаса» Эль Греко).

Подобные склонности, особенное распространение получившие в мистико-спиритуалистической атмосфере эпохи Барокко, нашли продолжение в некоторых образцах фигуративной живописи XX века: от ранней работы *Казимира* ***Малевича*** **«Плащаница»** (ок.1908) с её условностью, идущей от облагороженного лубочно-плоскостного «наива», до «неоклассических» полотен *Сальвадора* ***Дали*** на тему распятия (1950-е годы).

Амплитуда граней вознесения над земным активно раздвигалась, что в предметных изображениях варьировалось на все лады. Скажем, *Марк* ***Шагал*** мог подавать это в характере парадоксальной поэтики (**«Над городом»** 1914) или в примитивистском жанрово-бытовом ключе с подключением буффонного алогизма (**«Дождь»** 1911), а *Стасис* ***Красаускас*** организует диалог человека с мирозданием в духе возвышенной метафоричности (иллюстрации к поэтическому сборнику Э.Межелайтиса **«Человек»** 1967).

В художественной классике отчётливо намечалась и собственно космологическая тематика. Можно напомнить соответствующие опыты художников Высокого и Позднего Возрождения: «Рождение Солнца и Луны» Микеланджело (фреска в Сикстинской капелле Ватикана), картина Тинторетто «Возникновение Млечного пути» или серия гравюр Дюрера, в том числе работа под названием «Космический взрыв».

Накопления по этой линии при всей дискретности процесса (подъёмы и спады интереса к ней) в целом шли по нарастающей, чтобы к началу XX века сложиться в самостоятельное направление художественного поиска. Одним из свидетельств произошедшего к этому времени качественного скачка могут служить акварели Чюрлёниса: «Знаки Зодиака», «Соната солнца», «Соната звёзд» – вплоть до абсолютной абстракции в «Сотворении мира» (1908).

Продуцирование в данном направлении нередко становилось совершенно осознанным и целенаправленным. Примечательны в этом смысле тезисы манифеста группы «**Амаровелла**» (1927): *«Наше искусство, интуитивное по преимуществу, направлено на раскрытие различных аспектов Космоса – в человеческих обликах, в пейзаже и в отображении абстрактных образов внутреннего мира».*

И это были не просто декларации, поскольку представители данного объединения, возникшего в 1923 году, строили свой «креатив» в соответствующей плоскости: С.Шиголев – «Лаборатория космоса», «Машины в космосе»; А.Сардан – «Маяки Земли», «Сигналы из Космоса»; Б.Смирнов-Русецкий – «Космическая геометрия», «Свет далёкой звезды» и т.п.

В том же духе неоднократно высказывались и ведущие творцы авангардного искусства начала XX столетия. Имеет смысл напомнить реплику К.Малевича по поводу собственного творчества: *«Моя живопись не принадлежит Земле исключительно… В человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение к отрыву от шара Земли…»*. И ещё одна, полемическая: *«Землю я отдаю Татлину, а себе оставляю космос».*

Этот прорыв в надземное пространство, действительно, стал знамением времени. Если взять для начала пластическое искусство, то обнаружим множество попыток самыми различными способами воплотить подобное стремление.

В откровенно «техническом» и нарочито элементарном выражении оно было представлено как свидетельство свершившегося факта в монументе **«Покорителям Космоса»** (1964, скульптор А.Файдыш-Крандиевский, на территории ВДНХ в Москве): изваянный в твёрдом материале шлейф раскалённого газового топлива устремлённой ввысь космической ракеты.

За семь с лишним десятилетий до того, на са́мой заре индустриальной эры рассматриваемая идея была запрограммирована в знаменитом инженерном проекте *Александра **Эйфе́ля***. Его башня, вознёс-

шаяся над Парижем (1889), явилась не только эмблемой дерзкого самоутверждения технического прогресса, но и таила в себе определённую метафору. Конструкция Эйфелевой башни представляет собой в некотором роде «форму-процесс», как бы материализуя предвосхищаемый взлёт ракетной установки – от земли («корневая» система опор) к звёздам.

Одним из самых уникальных вариантов развития этой идеи в формах опосредованной художественной фантазии стал **«Памятник III Интернационалу»** *Владимира* ***Татлина*** (1919; как известно, существует только в виде нескольких разномасштабных макетов). Вполне конкретный социальный импульс модифицирован здесь в символическую плоскость и становится олицетворением порыва разума и человеческой воли в беспредельные дали.

Пирамидальный контур этой башни отсылает к далёкому прошлому, к высшему дерзанию египетской Древности, а её упругая динамическая спираль с вращающимися секциями, поданная в наклоне, пророчествует будущее: устремление ввысь, в иные миры (в согласии с проектом это должно было стать самым высоким сооружением мира – к примеру, вдвое выше нью-йоркского небоскрёба «Эмпайр Стейтс Билдинг»).

Абстрактная пластика последующего времени апробировала новые и новые версии преодоления связей с привычными представлениями о человеческом бытии.

Допустим, в работе *Ханса* ***Арпа*** **«Метаморфоза (Раковина – Лебедь – Равновесие – Ты)»** (1935) свободно выплавленный геометрический объём отдалённо напоминает и готовую упасть дождевую каплю, и живое плазменное существо (такому впечатлению способствует использованная здесь мягкая, «чувственная» бронза). Неправильный конус, вырастающий из шара столь же неправильной формы, осязаемо передаёт устремление от земли в небо.

Пример другого рода даёт композиция **«Экспансия полиуретана»** (1970). Это один из «продуктов» творческого метода, которым пользовался французский скульптор ***Сезáр*** (Сезар Бальдасини) – свои абстрактные композиции он создавал, выливая на плоскость жидкую пластмассу.

Возникший в данном случае беспредметный объект может порождать различные ассоциации (например, подобие кокона, из которого рождается нечто), однако логичнее всего последовать за идеей, выраженной в авторском названии: экспансия всевозможных синте-

тических материалов и искусственных (техногенных) форм, вытесняющих из жизни землян всё привычно-натуральное. Этому здесь символически отвечает закручивающаяся спираль композиции, которая «ввинчивается» в космическое пространство.

Любопытно, что поветрия такого рода затрагивают даже сферу прикладного искусства, в том числе и традиционные промыслы. Достаточно взглянуть на отдельные изделия завода Гусь-Хрустальный. Ваза для цветов **«Кристалл»** (1967) благодаря демонстративной «структурности» самого материала (хрусталь) предстаёт в качестве несомненной проекции всё той же техногенной эры.

Ещё более примечательна декоративная ваза **«Космос»** (1959, своеобразный отклик на запуск первых спутников Земли): расходящиеся от основания плоскости-лучи цветного хрусталя становятся удачной метафорой пространства, раздвигающегося в бесконечность.

* * *

В жажде преодоления земного притяжения ранний авангард «проектировал» соответствующие летательные аппараты.

И следует оценить визионерскую смелость художественной мысли: она творила не в наши дни, когда космические станции и межпланетные ракеты стали зримой явью, а в начале XX века, когда любые представления подобного рода носили сугубо гипотетический характер.

При этом теория К.Циолковского, создававшаяся в калужской глуши, скорее может расцениваться как параллель, нежели как фактор воздействия на искусство.

Наиболее ранний «проект» принадлежал *Владимиру* ***Татлину***. Его **«Составной угловой рельеф»** (1915) своей причудливой, но вместе с тем достаточно строгой конструкцией отдалённо предвосхищал будущие космические станции.

Этому впечатлению способствует объёмная форма объекта и то, что он выполнен из дерева в сочетании с железом, алюминием, цинком. Отсюда начинал свой отсчёт конструктивизм, выросший в целое направление, когда к Татлину присоединился ряд других новаторски мыслящих авторов.

Первым из них был *Александр* ***Родченко*** – среди его работ в интересующем нас плане уже самим названием обращает на себя внимание **«Летящая форма»** (1919).

Разнообразные объёмно-геометрические «аппараты» подчёркнуто конструктивистской заданности и имеющие явно «галактическую» нацеленность создавали в те годы *Владимир* ***Стенберг*** («Пространственная композиция КПС 42 H IV» 1919, «Пространственная композиция КПС 43 H VI» 1920), *Константин* ***Медуницкий*** («Конструкция» 1921), *Катажина* ***Кобро́*** («Висячая композиция» 1924).

Очевидно, не без влияния русского конструктивизма развивалась пластика в её кардинально новом понимании и на Западе. Более всего это несомненно в отношении *Наума* ***Габо́***, выходца из России, работавшего в США.

Его шедевром стала **«Линейная конструкция в пространстве № 2»** (1958) – чрезвычайно выразительная, изысканная композиция, основанная на свободном сопряжении овальных плоскостей из плексигласа, заполненных вязью белых нейлоновых струн, чем она напоминает космическую солнечную батарею.

Татлинское ощущение пространственной динамики, конечно же, повлияло на изобретение моби́лей *Александра* ***Колдера***. Один из них – **«Ловушка для омара и рыбий хвост»** (1939) – своей конфигурацией, акцентированной лёгкостью и «прозрачностью» форм (стальная проволока и окрашенные алюминиевые пластины) и даже размерами (ширина около трёх метров) предвосхищал устройства межпланетной связи.

Разумеется, истоки новейшей западной пластики космогонического толка могли быть и иными – так сказать, собственного генезиса. Например, *Сезар* ***Домела*** принимал участие в движении «Де Стийл» («Стиль») и разрабатывал свою художественную систему под прямым воздействием Тео Ван Дусбюрга (Дусбурга) и Пита Мондриана.

Его **«Рельеф № 12 А»** (1936), намечающий контур космической станции, построен наподобие инженерного проекта: в строгих геометрических формах (сопряжение треугольников и полуокружностей, которые производят впечатление полушарий) с использованием нетрадиционных материалов (дерево, латунь, медь, плексиглас).

Однако при всём линейном аскетизме, яркое цветовое решение даёт сильный эстетический эффект и ощущение стремительного движения конструкции в абсолютной тьме космоса (сочетание красного, синего и золотистого на фоне «глухого» чёрного).

Упомянутый «Де Стийл» и выдвинутый им неопластицизм в целом были отнюдь не озабочены проблематикой внеземного суще-

ствования, а вот созвучный ему по принципам абстрактного геометризма русский супрематизм, напротив, испытывал к ней заметное пристрастие. В отдельных творениях основоположника и лидера данного течения находим отчётливые соприкосновения с обрисовкой интересующих нас «конструктов».

Так, в одной из многочисленных картин с одинаковым названием **«Супрематизм»** (конец 1920-х), созданной в характерной для *Казимира* ***Малевича*** тех лет манере относительно свободной абстракции, размещение геометрических форм в пространстве холста предвосхищает образ космической станции на околоземной орбите.

Эль ***Лисицкий***, который находился под сильным влиянием Малевича, но выработал совершенно своеобразный вариант супрематизма, предложил в графическом листе **«Композиция»** (ок.1920) свою «модель» того же объекта (как бы с солнечными батареями).

Его конструкция, «сооружённая» из различных геометрических форм, словно парит в пространстве, чему способствует лаконичность, «минимализм» строго выдержанной цветовой гаммы и её подчёркнутая прозрачность, даже «воздушность» (гуашь, чернила и карандаш по бумаге).

Примечательно наблюдение, сделанное по поводу прогностики супрематических опытов, принадлежащих художникам, которые в первые послереволюционные годы объединились в Витебске под руководством К.Малевича: *«В большинстве работ членов Уновиса невесомые формы парят в безвоздушной среде. Зритель конца XX века может увидеть в этих рисунках и планеты, и спутники, и взрывы космических комет, и звёздную пыль – всё то, о чём художники начала XX века не имели представления»* (А.Заинчковская).

Внутренний пафос супрематизма в немалой степени определяла человеческая мысль, устремлённая в запредельные миры и нацеленная на установление контакта с ними (пусть даже контакта чисто умозрительного, виртуального, утопического).

В этом отношении показательна **«Супрематическая композиция»** *Ильи* ***Чашника*** (1926): летящие в чёрном пространстве холста окружности, как знаки планетарного происхождения, и прорезающие это пространство конструкции из «балок» и «реек», как олицетворение созидательной воли человека.

Поражают свидетельства сознательной заданности на рассматриваемую тему. Начиналось это с композиции *Каземира* ***Малевича,*** изготовленной из бумаги и картона и представляющей собой вися-

щий прямоугольник с воткнутым в него простым крестом на условном полукружье земного шара. Называлась композиция симптоматично: **«Супрематическое строение вне Земли»** (1916).

Одна из следующих вех – **«Станция межпланетной связи»** *Владимира* ***Люшина*** (1919): эта сложно выстроенная объёмная конструкция из дерева, железа и картона представала моделью совершенно прямого назначения.

Работа *Ильи* ***Чашника*** **«Космос. Красный круг на чёрной поверхности»** (1925) при всей плакатности выполнения способна удивить точностью предвидения: мрачная бездна вселенского пространства, шар неведомой планеты и приближающаяся к ней космическая станция.

К слову, последняя из упомянутых работ с программно заявленной цветовой коллизией («*Красный* круг на *чёрной* поверхности») довольно недвусмысленно оказывалась рупором «передового общественного строя». Социальный энтузиазм переживаемого тогда исторического момента отозвался на немалом числе опытов отечественного абстрактивизма.

Таков отмеченный выше **«Памятник III Интернационалу»** *Владимира* ***Татлина*** с его чётким идеологическим посылом, хотя суть конструкции выводит далеко за пределы исходного замысла.

Такова уже называвшаяся **«Летящая форма»** *Александра* ***Родченко***, где нечто вроде развевающегося флага с древком на фоне чёрного шара в контексте советизированной действительности могло восприниматься следующим образом: мрак Земли, освещаемый идеей коммунистических преобразований.

Что уж говорить о символико-метафорических вещах типа композиции *Натана* ***Альтмана*** **«Труд»** (1921, выполнена в смешанной технике – дерево, масло, эмаль, гипсовая крошка). Многие из подобных работ было бы некорректно относить к области ангажированного искусства. Стихия времени невольно захватывала масштабом, смелостью и новизной предполагаемых перемен.

Уже можно было заметить, что «лакмусовой бумажкой» тех лет становится красный цвет. Чрезвычайно симптоматична в данном отношении **«Композиция»** *Александра* **Родченко** с её прокламирующим подзаголовком **«Побеждающее красное»** (1918).

Смысл полотна, заведомо связанный с событиями в России конца 1910-х годов, выводится в масштабы межпланетарного действа. Цветовая символика двух закрашенных кругов может быть прочитана

так: большой, золотисто-жёлтый – олицетворение «золотого тельца», «Жёлтого дьявола», то есть капиталистического мира; меньший по размерам, красный, однако находящийся сверху над жёлтым – «побеждающий» новый мир.

Сопряжение этих кругов-планет (не случайна их бугристая поверхность) пересекается по диагонали плоскостью заострённого треугольника с полукружьем внизу (напоминает летящую комету) – символ целеустремлённой энергии, преобразующей бытие. Чёткость выражения идеи акцентирована абсолютным геометризмом построения (автор пользовался циркулем и линейкой).

* * *

На всём протяжении XX века искусство настойчиво изучало возможности перехода земного в космическое. В самом начале столетия это не раз находило себя в очень непосредственном, «детском» интересе к специфическим небесным явлениям.

Если взять, к примеру, картину *Павла* ***Кузнецова*** **«Мираж в степи»** (1912), то господствующим акцентом в этой полуабстрагированной зарисовке среднеазиатского быта становится виде́ние, возникающее в небесных сферах, которые изливают на землю нечто вроде гигантского водопада.

В ранней работе *Василия* ***Кандинского*** **«Озеро»** (1909) преодоление земной и человеческой материи происходит путём её «разлома» и втягивания в игру всеприродной стихии – отсюда остаётся всего шаг до окончательного художественного переворота, который произойдёт вскоре в «Первой абстрактной акварели».

Тогда же (ок.1910) свои первые абстрактные композиции начал создавать *Франтишек* ***Купка***. Его эксперименты цикла **«Цветовое расположение схем»** законченного результата достигли в работах 1912–1913 годов («Размещение графических мотивов», «Аранжировка графических мотивов II» и др.).

В противовес заданным рационалистическим названиям, декоративно-орнаментальные композиции чешского мастера дают совершенно оригинальную, красочно-поэтическую версию геометрической абстракции. Праздничные по колориту, они через серию цветных полос арочной формы как бы воплощают вознесение земной материи к небесам, где порой кипит «свадебный пир галактик».

И впоследствии подобный «наив» восхищения уникальными явлениями природного мира время от времени заявлял о себе. Допу-

стим, **«Живопись 16»** *Пьера* ***Сула́жа*** (после 1946) напоминает о совершенно особом эффекте Северного сияния: ниспадающие с небес затемнённые полосы с бликами света, высвечиваемые в чёрной мгле бездонного космоса.

Всевозможные варианты трансформации земного в космическое, происходящей в более конкретном плане, удобно показать на образцах, принадлежащих художникам различных манер и национальных школ.

Леон ***Спиллиарт*** – **«Пляж при лунном свете»** (1908). Пристрастием бельгийского художника были именно такие призрачные безлюдные пейзажи, и в них он одним из первых приближался к абстракции. Земное пространство в своей пустынной беспредельности напоминает поверхность какой-либо мёртвой планеты. Слабо мерцающее световое пятно в центре полотна и огромные круговые разводы неба (акварель и тушь на бумаге) ещё более склоняют к впечатлению некоего марсианского ландшафта.

Одилон ***Редо́н*** – **«Красный сфинкс»** (1912). Природные формы земного мира «модулируют» в красочную «какофонию» внеземной материи: прогрессия этого преобразования нарастает в движении от нижнего правого угла холста (с ещё отчётливым контуром крыльев бабочки) ко всё более расплывчатым и абстрагированным цветовым пятнам других участков картины.

Джозеф ***Стелла*** – **«Бруклинский мост»** (1920). Ведущий представитель американского футуризма, посвятивший себя воспеванию индустриального прогресса, пользуясь здесь приёмом динамического дробления форм, превосходно иллюстрирует потенцию перерастания техногенной материи в космическую. Ещё угадываются (фрагментарно) конструкции металлического сооружения, но от нижней части картины к верхней неудержимо нарастает процесс трансформации земного во внеземное.

Иван ***Клюн*** – **«Супрематическая композиция»** (1921). Хотя здесь велик удельный вес прочных «земных» форм (группа прямоугольников разной величины, каждый из которых окрашен в свой цвет), возникает впечатление, что это «земное» находится в космическом окружении (плывущие шары светил, линия кометы).

Ханс ***Арп*** – **«Листья и капли, I»** (1930). Заявленные предметы скорее напоминают подобия резиновых груш, но поданных плоскими. Брошенные на плоскость, эти рельефы выделяются только объёмом (окрашенное в единый светло-серый тон дерево). Своей цвето-

вой индифферентностью и как бы «прозрачностью» конструкция сближается с космически-вневременны́м пейзажем.

Сэм ***Фрэнсис*** – **«Блюз в синих тонах»** (1957). Разбрызгивая краску избранного тона (в согласии с названием картины безусловно превалируют различные оттенки синего) и оставляя на холсте большие незакрашенные пространства, один из главных представителей абстрактного экспрессионизма создаёт ярко поэтическое зрелище свободно растекающейся животворной материи, выводящей от земного в иные измерения.

Бриджет ***Райли*** – **«Ослепительный поток 3»** (начало 1960-х). Рисунок (эмульсия по холсту) сконструирован в едином линейном ритме: волнистые полосы по горизонтали сопровождаются эффектом столь же одинаковых волн по диагонали.

Создаётся впечатление, что колышется сама поверхность картины – это одна из впечатляющих зрительных иллюзий, которых добивался оп-арт. С интересующей нас точки зрения важно, что сама художница расценивала конструктивные элементы своих произведений как природные явления.

И действительно, отмеченная иллюзия вкупе с характером развёртывания цветовой гаммы (красное со светло-серым и бирюзовым по центру полотна переходит в чёрное с серым по его верхнему и нижнему краям) порождает множественные ассоциации: структурированная стихия земной природы (например, водная гладь или узор песков), перерастающая во вселенскую материю с её ритмически упорядоченной вибрацией, организованный поток всеобщей энергии, квантовое излучение большого светового пучка и т.д.

* * *

Переходя к другим «концептам» художественной космологии, ещё раз обратимся к гипотезам К.Циолковского – не как провозвестника ракетостроения, а как мыслителя.

Едва ли не основная из его утопий предполагала в будущем расселение человечества в Солнечной системе и других звёздных мирах, а также полную биохимическую перестройку обитателей Земли, их превращение в разумные «животно-растения», непосредственно перерабатывающие солнечную энергию.

Одно из наиболее зримых претворений сходной идеи наблюдаем в росписи *Хосе* ***Ороско*** **«Человек огня»**, венчающей цикл фресок в

здании Приюта Кабаньаса в Гвадалахаре (1939). И нелишне заметить, что цикл этот стал вершиной творчества мексиканского художника.

Замыслом автора было, по-видимому, желание показать акт творческого горения, экстаз вдохновения, чему придаётся сакральный оттенок – иконописный лик побочного персонажа, введённый в роспись, знаменует вознесение в выси божественного.

Однако реализация замысла выводит и в иное измерение. Изображённая здесь фигура человека, словно устремлённая в небеса (этому впечатлению способствует то, что фреска размещена в куполе здания), объята пламенем, которое охватывает его голову и превращает в нечто гиперболически гигантское кисти рук и стопы ног.

Свойственная художнику безудержная экспрессия инспирирует здесь особый визуальный эффект: мы становимся свидетелями процесса преобразования человеческого начала в сгусток плазмы, что в нашем представлении согласуется с одним из состояний всеприродной материи.

Исследователь творчества Ороско, упомянув о том, что художнику была близка космология Гераклита, утверждает: *«Причина сверхнапряжённых титанических усилий героев Ороско, вплоть до самосожжения Человека огня – в непреодолимой потребности разорвать трагическое кольцо несовершенства этой реальности»,* характеризуя рассматриваемое изображение как *«огненный вихрь, где в ореоле светлого пламени уносится в бесконечность Человек огня»* (А.Костеневич).

И, вновь возвращаясь к мыслям Циолковского, стоит напомнить, что он развивал «космическую философию», которая опирается на идею «атома» как одушевлённого, бессмертного элементарного существа, курсирующего во Вселенной от организма к организму.

Вероятно, никто в живописи не был так близок к этой идее, как *Василий* ***Кандинский***, в творениях которого столь явственно преломилось органически-стихийное смыкание *микро* (в том числе происходящего на уровне человечески-подсознательного) с *макро*, приближающим к всеобщему, космическому.

Для его картин чрезвычайно характерно нагромождение абстрагированных форм, красочный хаос, столпотворение разного рода ирреалий, бессвязный калейдоскоп бытия, словно бы воспринятого пока ещё мало что различающим оком младенца, впервые видящего окружающий мир.

В чём-то это и мельтешащее коловращение «флоры и фауны» подсознания. Название картины **«Смутное»** (1917) – совершенно замечательное определение, указывающее на абсолютно зыбкое, иррациональное, неосознаваемое, порождающее своего рода живописный лепет.

Преодоление земной «почвы» шло у Кандинского путём её втягивания в игру всеприродных стихий (отмеченная выше картина «Озеро») или посредством её «перепахивания».

Особенно наглядным примером второго рода можно считать **«Импровизацию № 7»** (1910), где ещё угадываются контуры условного пейзажа-прототипа (нечто вроде широких плоскостей, передающих нарочито грубым мазком и примитивистской «размалёвкой» очертания холмистой местности и оврагов), но в нагромождении мощных пластов природной материи с её устремлением ввысь уже ощутимы флюиды космизма.

Результирующее качество было обретено в классических работах середины 1910-х годов («Композиция 7», «Композиция с тремя пятнами» и др.). Именуя многие из них *импровизациями*, художник подчёркивал тем самым спонтанность творческого процесса, за которой стояло выявление субъективных ощущений и стихийно-подсознательных импульсов, что подразумевало, в свою очередь, приоритет чисто эмоционального и интуитивно-иррационального.

Именно в этом находили сближение подобной живописи с музыкой, как «искусством невыразимого», способным запечатлеть неуловимые *«духовные сущности»*. Отсюда соответствующая техника самодовлеющих цветовых точек, линий, пятен, свободно текущих и хаотично переплетающихся форм.

Эта ничем не стесняемая фантазийность как раз и порождает впечатление мельтешащей атомистики общеприродной материи, свободного движения множественных напластований. Тогда реакции, происходящие, к примеру, в химическом растворе, оказываются тождественными бурлению галактической магмы.

Подобное смыкание *микро* и *макро* как раз и организует внутренний масштаб полотен Кандинского, что очень точно отозвалось в названии картины **«Беспредельное»** (1916).

И ещё одна особенность его творчества. В обозначение полотна **«Импровизация холодных форм»** (1914) он вводит прилагательное, которым либо хотел откликнуться на господствующую рационали-

стическую установку времени, либо дать нечто отстранённо-отчуждённое, приближающее к реальному ощущению космоса.

Однако конечный результат никак не согласуется с определением *холодный*. Доминирует характерная для Кандинского первого абстрактного периода цветовая гамма, которая отличается интенсивным излучением ярких тёплых тонов (на «холод» очень условно могут претендовать несколько затемнённые пятна по краям композиции, но и они вовсе не несут в себе сумрачного оттенка).

Суть данной картины состоит в нарядном, праздничном хаосе абстрагированных природных форм. Абстрагированность именно в их пёстром нагромождении и в том, что эти природные формы лишены каких-либо узнаваемых очертаний.

Разумеется, воображение зрителя способно приписать изображённому хаосу некие уподобления: нечто, напоминающее натюрморт (можно представить себе полукружье блюда, на которое в живописном беспорядке брошены цветы), или арена цирка и по её верхней дуге столь же живописно расположившаяся людская масса.

Однако эти и любые другие ассоциации – всего-навсего плод нашей фантазии, который не имеет никакого достоверного подтверждения в вещественной среде рассматриваемого холста. Единственное, что достоверно, и это главное для Кандинского тех лет, впечатление клубящегося водоворота бытия, праздничной феерии материального мира – впечатление, переданное в столь свойственной художнику манере красочной экспрессивности и невероятно жизнерадостного темперамента.

И позднее, с конца 1910-х годов, когда Кандинский начал ассимилировать элементы геометрической абстракции, он оставался несравненным поэтом, «маэстро красочности» (в отличие от жёсткого линеаризма Малевича и Мондриана), сохраняя свободу сопряжения геометрических фигур и артистизм живописного мазка.

Свидетельством этого могут служить два полотна, отделённые десятилетним отрезком времени: **«Белый овал»** (1919), где хаотичную стихию причудливо-фантастической жизни космической «флоры и фауны» пронзает диагональ аналитического разумения, и **«На точках»** (1928), где царит геометризованная фантазия конусообразных плоскостей, устремлённых «раструбами» ввысь и врезающихся в окружности планет.

Судьбе было угодно, чтобы наибольшее число последователей Кандинского оказалось на американском континенте. Немалая их

часть составила «неистовое» крыло абстрактного экспрессионизма, гнездившегося в основном в США (о принадлежащих их кисти «космических штудиях» речь впереди). По-своему примечательными были поиски в данном направлении и у ряда латиноамериканских художников.

Для примера обратимся к картине **«Без названия»** (1950). Её автор – *Роберто* ***Матта*** очень близок к Кандинскому по живописной технике, но мироощущение жителя Чили определяет совершенно иную, ещё более красочную колористическую гамму.

В светоносном каскаде линий, пятен, фантастических фигурок этой экзотической абстракции выступают в нерасчленимом единстве причудливо-спонтанная жизнь подсознания, буйство растительных форм и циклопические игры космической материи.

* * *

Рассмотрев ситуацию преобразования земного в космическое, перейдём к следующей грани: их слияние и поглощение первого вторым.

В качестве переходной фазы данного процесса в искусстве нередко выступал *пантеизм*, понимаемый как растворение человеческого начала в природных формах. Склонность к этому постоянно заявляла о себе в фигуративной пластике, так или иначе соприкасавшейся в подобных случаях с абстрагирующей тенденцией.

Движение к соответствующей образности начинал ещё *Огюст* ***Роден*** в своих сближениях с импрессионизмом. В произведениях типа **«Вечной весны»** (1897) он размывал очертания фигур, сливая их с аморфной поверхностью как бы необработанного природного материала.

Столь характерная при таком подходе импрессионистическая текучесть форм была, пожалуй, до предела доведена в ряде работ *Анны* ***Голубкиной***. Самый общий смысл её скульптурной группы **«Кочка»** (1904) состоит в показе человеческих существ, затерянных в стихии первоприродного бытия.

Отсюда изборождённая, шершавая поверхность материала, его грубая изрытость – вплоть до того, что, работая в излюбленном ею тонированном гипсе, скульптор добивается осязаемого ощущения болотной хляби.

Свойственное Голубкиной тех лет трагическое восприятие мира (это отвечало закатной поре художественной классики) побуждает её

акцентировать ощущение человеческой покинутости: от младенцев, буквально вросших в грунт, исходит немой укор вопиющей обездоленности.

Ещё большей безысходностью веет от женской фигуры для камина **«Огонь»** (1900). Перерабатывая мотивы, идущие от картин «Алёнушка» Васнецова и «Демон сидящий» Врубеля, Голубкина доводит их до болевого порога.

Сгорбленная, донельзя ссутулившаяся, деформированная фигура с бугристой, словно обугленной кожей олицетворяет стрессовое состояние полной потерянности, подавленности, отчаяния – импрессионизм превращается в данном случае в экспрессионизм (совершенно иное смысловое наполнение в сравнении с упоминавшимся выше «Человеком огня» Ороско).

Семантический посыл этого изображения понятен: сгорающий предмет неизбежно пронизан ощущением страха, ужаса, невероятного напряжения. И ещё один ракурс авторского посыла: когда мы наблюдаем горящий объект, контур его становится зыбким, призрачным, мерцающим.

Степень размытости очертаний здесь такова, что всё превращается только в подобие человека, в сгусток слепой материи, в застывший обломок земной породы, оказываясь полуабстракцией (абстрагирование происходит и ввиду отчуждения от человеческого).

Другие примечательные аспекты истолкования пантеистической образности отметим на примерах из отечественной пластики более позднего времени.

В **«Армении»** (1939) своё символически-обобщённое ви́дение этого края *Сергей* ***Конёнков*** передаёт через лик человеческий, проступающий из природной материи как разумное, одухотворённое начало, вырастающее из слепой, тёмной земной стихии. Одновременно автор решает и более локальную творческую задачу, подчёркивая, что это страна горная (кряжи скальной породы) и древняя (через античный абрис лица).

Многозначно может быть воспринят созданный *Владимиром* ***Цигалем*** **памятник Д.М.Карбышеву** в Маутхаузене (1962). За отражением конкретно-исторического сюжета (жестокая казнь, которой был подвергнут пленённый генерал – его в мороз обливали водой, наращивая ледяной панцирь) просматривается очень актуальный для того времени подтекст:

гордый человеческий дух, стремящийся сохранить свою внутреннюю суверенность в условиях подавляющего пресса тоталитаризма;

и значительно шире – *homo sapiens*, обретающий себя в огромном земном и даже космическом мире, вырастая из всеприродной материи (она передаётся посредством нарочито грубой, «землистой» обработки гранита).

Возвращаясь к началу XX века, обнаруживаем и в живописи массу преломлений пантеистических мотивов. Они отчётливо представлены в праздничной и динамичной световой феерии абстракций *Михаила* ***Ларионова*** («Лучизм» 1912, «Красный лучизм» 1913 и т.д.) или, допустим, в **«Автоматических рисунках»** *Андре* ***Масона*** (1925), где в хаосе линий, выполненных тушью, при желании можно отследить контуры человеческой руки, ноги, головы, но целое много больше напоминает графическое отображение некой галактики.

Совершенно особое место среди подобных опытов заняло сделанное *Павлом* ***Филоновым***. Он прошёл через соприкосновения с неопримитивизмом, кубизмом, футуризмом (от динамического принципа футуристов у него идёт приём тесного наслаивания нескольких ракурсов одного и того же лица), а также с реализмом самой отличной выделки (графический лист «Французский рабочий» 1913, портреты А.Ф.Азибера с сыном и Е.Н.Глебовой – оба 1915), и с середины 1910-х годов стал целеустремлённейшим образом вырабатывать уникальный стиль абстракции с частичным включением в неё фигуративных элементов (одно из свидетельств абстрагирующей тенденции – множество работ с заголовком «Без названия»).

Художник имел достаточные основания для того, чтобы обозначить выдвинутое им направление термином *аналитическое искусство*. Свой метод он справедливо определял как *«исследовательский подход к искусству»* – в методе этом, действительно, было очень много «анатомического», и Филонова постоянно обуревало неудержимое стремление вывести *формулу* того или иного явления (перечислять можно почти бесконечно – «Формула городового», «Формула империализма», «Формула революции», «Формула интервенции» и т.п.).

«Аналитичность» его творчества была нацелена прежде всего на воссоздание слиянности земного и космического в их единстве всеприродной материи как мирового целого. Иногда художник «приземлялся», причём порой даже в противовес заявленным заголовкам.

Так, его *акварели* с одинаковым и «непомерным» для данного жанра обозначением **«Формула вселенной»** (1920–1922 и 1920–1928) на деле оказываются почти «чертежами», ориентированными на символику индустриального пейзажа.

И, напротив, иногда он «взлетал» в космос как таковой, без связи с землёй: точный квадрат (186 х 186) его **«Композиции»** (1920-е; предполагают, что этой картине задумывалось название «Космос») наполнен абсолютно доминирующим голубым цветом, и свет изливается слева сверху как бы от диска светила, полурастворившегося в окружающем галактическом пространстве, а **«Победа над вечностью»** (1921) пёстрым круговоротом всевозможных геометризованных плоскостей передаёт настоящую вакханалию планет.

Однако определяющим для его творчества было именно слияние двух стихий, утверждавшее идею пантеизма в её высшем понимании. Испытав воздействие учения Н.Фёдорова, одного из основоположников русского философского космизма, и размышляя о сущности мироздания, Филонов продумывал концепцию *«атомистической структуры Вселенной»*. В живописной технике это реализовалось у него в своего рода пантеистическую атомистику.

Сутью его «аналитического искусства» становится следующее: он деятельно препарирует натуру, «разбирая» её на первоэлементы, и затем собирает в заново конструируемую реальность абстрагированного характера. А.Кручёных именовал его *«очевидцем незримого»*, но Филонов в своих исканиях исходил из доверия к зрителю, полагая, что тот способен воспринимать не только внешнюю оболочку явлений, но и невидимое внутреннее движение атомов.

Этот атомарный уровень пигментного слоя его картин мог быть составлен из различных частиц (точки, линии, орнаментальные фигуры, цветовые полосы, пучки и потоки), но главным «строительным материалом» служили крохотные кристаллы всевозможной конфигурации (чаще всего удлинённые прямоугольники неправильной формы) и различного размера, бережно выложенные по полотну – художник «узаконил» их статус названиями некоторых картин («Голубовато-коричневатые кристаллы» 1919, «Кристаллы. Домá» 1930).

Такая живопись требовала исключительного тщания работы кисти – не случайно главным принципом художественного труда Филонов провозглашал *сделанность.* Среди его заметок, относящихся к 1923 году, находим следующее: *«Вся наука искусства сводится вот к чему: творчество – есть сделанность, рисунок – есть сделанность,*

форма и цвет – есть сделанность». Там же он настоятельно подчёркивает: *«Каждый атом должен быть сделан. Упорно и точно делай каждый атом. Упорно и точно рисуй каждый атом».*

Неисчислимые мириады этих «атомов», выложенных наподобие мозаики, как раз и создают самый характерный для наследия художника образ откристаллизованной структуры всеприродного мира. И поскольку он созидал этот мир из крошечных геометризованных форм свободных очертаний, это не имело рационалистического, техницизированного происхождения.

У него рой-калейдоскоп праэлементов *(микро)* в ходе *«органического роста»* (любимое выражение и важнейший принцип Филонова) превращается в *макро* всеобщей материи – материи живой, трепещущей своими мельчайшими фибрами.

Эта потрясающая натуральность пантеистических полотен художника дополняется их поразительно жизнерадостным колоритом, в чём он сродни Кандинскому. Светоносность его картин основана на соединении любых цветов – от белого до чёрного со всеми промежуточными составными спектра. Но, как это бывает в самой природе, при всей контрастности красок никогда не возникает ощущения диссонанса.

Абсолютная многокрасочность Филонова, которую можно считать сублиматом живописности вообще, устремлена к воплощению того, что получило словесное выражение в таких работах, как **«Цветы Миро́вого расцвета»** (1915) и **«Формула расцвета»** (1920-е).

Своего апогея эстетика *расцвета* достигла в нескольких холстах с одинаковым названием **«Формула весны»** (начало 1920-х, 1927–1929, 1929). Касаясь последней работы данной серии, Ю.Маркин пишет о том, что здесь художник сумел *«подняться к ощущению высшей реальности»* и выразить своё представление о бытии как о *«непрерывном цветении Вселенной»*.

Здесь среди живописного хаоса всеприродной материи иногда возникают сгустки уплотнившегося вещества и даже проступают контуры неких конструкций, что в таких случаях намекает на вызревающее в недрах вселенской стихии организующее, разумно-человеческое начало («Формула космоса» 1918–1919, «Композиция в голубовато-серых тонах» 1919).

Ещё большей определённостью наделены как бы прорастающие из природной среды или, наоборот, поглощаемые ею лица людей и сегменты их тел – ещё одна чрезвычайно оригинальная примета

«аналитического искусства» («Германская война» 1915, «Формула петроградского пролетариата» 1921, «Люди» 1930).

Лица эти у Филонова предельно суровые, жёсткие по очертаниям, что дополнительно подчёркнуто господством мужских лиц – характерно, например, что в картине **«Первая симфония Шостаковича»** (1927) среди них только одно женское. И при том, что, воссоздавая лик человеческий, художник опирается на коренным образом преображаемые традиции иконописи, лик этот отнюдь не украшает картину мироздания, а «главным героем» подобных сюжетов остаётся всеприродная материя.

В конечном счёте, концепты художественного мира Филонова вполне согласуются с известными положениями русского религиозно-философского знания, согласно которым, человек – это представленный в миниатюре абсолют всеобщего, и в нём присутствуют не только все элементы материального мира, но и все процессы, происходящие в космосе.

* * *

На пути к космогонии XX века искусство предшествующего времени не раз испытывало разного рода тревожные предчувствия и отмечало симптомы надвигающейся опасности.

Изредка это могла быть неожиданная поэтическая метафора, в формах которой, к примеру, *Александр* ***Ива́нов*** преподнёс в трепещущей **«Ветке»** (1840-е) мотив хрупкости, незащищённости человеческой судьбы перед громадой мироздания.

Более привычной была обрисовка подавляющей, смертоносной экспансии внеличной стихии, как находим это в исторической реконструкции **«Последнего дня Помпеи»** *Карла* ***Брюллова*** (1833).

В данном отношении особого внимания заслуживает огромное полотно *Джона* ***Мартина*** **«Великий День Гнева»** (ок.1853). Его основную часть занимает картина бушевания небес (пылающие огнём облака и зигзаги молний), находящего своё продолжение в обрушивающихся циклопических обломках гор и низвергающегося в пропасть города.

Толпы мятущихся «людишек», исчезающие в гигантской разверзшейся бездне, довершают образ разлома бытия, вселенского крушения, апокалиптического кошмара. Ультраромантическая экспрессия подобных визионерских опытов побудила современников окрестить художника *«безумным Мартином».*

Любопытно, что нечто подобное десятилетием позже вышло из-под кисти *Ивана* ***Айвазовского***. Его **«Всемирный потоп»** (1864) иллюстрирует библейский миф с впечатляющим и чисто романтическим пафосом: мрачные громады земных, водных и небесных стихий, под смертоносным натиском которых в последних муках гибнут бесчисленные «тьмы» людских множеств.

В чисто художественном плане ещё более пророческими оказались холсты другого английского художника – *Джозефа* ***Тёрнера***.

Первый бросок к своей главной теме он сделал в картине **«Метель. Переход армии Ганнибала через Альпы»** (1812 – в любопытнейшей синхронности с провалом наполеоновской эпопеи в снегах России), где хаос вселенской стихии, переданный через огромные многокрасочные потоки и пятна, готов поглотить распростёршуюся под ним землю с копошащимся на ней людским муравейником.

Во всей полноте космизм протоабстрактного толка предстал в поздних полотнах этого уникального романтика. Например, в картинах **«Вьюга. Пароход у входа в гавань»** (1842) и **«Дождь, пар и скорость»** (1844) вследствие необычных эффектов цвета, освещения и движения с величайшим трудом просматриваются контуры реальных предметов, закрученных в вихре бушующей материи, смешивающей в единой круговерти земное и небесное.

Авторы «Истории мирового искусства» (Милан, 1997) справедливо комментируют: *«Художник вовсе не ставит перед собой задачу описать реальное пространство; наоборот, он манит зрителя в бесконечность, в область умозрительного, в Космос, который засасывает и гасит в себе всякую форму»*.

Эмбрион идеи поглощения земного космическим уже непосредственно в преддверии XX столетия обнаруживают некоторые работы *Винсента* ***Ван Гога***, которого можно считать виднейшим представителем «протоавангарда».

В картине **«Сад доктора Гашé»** (1890) частица более или менее отчётливо изображённого реального мира (край красной стены и строений за нею) оказывается сдавленной со всех сторон хаосом природной материи.

Эту материю символизирует грань вздымающегося горного массива или небесного пространства (невнятность определяется абстрактной прорисовкой данного фрагмента полотна, исчерченного неровной, грубой штриховкой) и, что ещё важнее, фантастический

ворох причудливо изогнутых красок и линий, полыхающее пламя буйственного цветения растительности на переднем плане.

Пожалуй, ещё более зримый вариант разработки рассматриваемой идеи находим в картине Ван Гога **«Звёздная ночь»** (1889). Земное представлено в ней условно помеченным городком, над которым подавляющей громадой нависают горы – им на переднем плане вторит фантастически поданное дерево, изогнутыми линиями вздымающееся ввысь наподобие гигантского костра.

Основное здесь – необъятный небесный полог, простирающийся над миром, настоящая фантасмагория завихрения протуберанцев и полыхания огромных светил. От реальности в ней только то явление, которое иногда возникает в особых метеорологических условиях: расплывчатое мерцание звёзд в небе, закрытом туманной пеленой.

Однако этот реальный импульс настолько преобразован «гипервúдением» художника и его распалённым воображением, что следствием становится прорыв в космическое измерение.

И в качестве любопытных вариаций на ту же тему – несколько образцов предметной живописи более позднего времени.

В революционной аллегории *Константина* ***Юона*** **«Новая планета»** (1921) легко прочитываемый символический сюжет обретает в живописном выполнении значительно более широкий семантический диапазон. Людское множество, условно обрисованное «веером» крошечных силуэтов и олицетворяющее собой человечество, показано перед фактом неизъяснимого «светопредставления» в полном спектре различных реакций: от экзальтированного восторга до смятения и ужаса.

Земная твердь, на которой гнездится это множество, мизерна в сравнении с колоссальным масштабом космического мира, переданного через абстрагированный гиперболизм огромных планет и гигантских потоков льющегося с небес света. И нет сомнений в том, что этот пылающий космос способен поглотить бренную тщету земного дома.

Примечательные и ярко живописные решения той же темы дал сын Николая Рёриха *Святослав* ***Рёрих***, работавший в Индии и соответственно имевший дело с экзотическим пейзажным, человеческим и животным материалом. При этом он несомненно учитывал опыт авангардного искусства, преломляя его воздействия в соприродных формах. Интересные результаты поиска в данном направлении со-

держат две его картины 1950-х годов – **«Пейзаж»** и **«Священная флейта».**

В первой из них земная природа в своём фантастически пышном цветении сближается с небесной стихией, а живое существо (молодая женщина с кладью на голове) почти растворяется в её клубящейся магме.

Во второй картине процесс перехода земного в космическое раскрывается следующим образом: согласно заявленному сюжету, стадо трепетно внимает звукам, которые издаёт пастух, играющий на флейте, и эта группа, изображённая в нижней части полотна, вовлекается в вихревой водоворот всеобщей материи, передаваемой огромными красочными полосами и плоскостями.

Здесь же упомянем чрезвычайно любопытную работу в жанре плаката: *Алексей* ***Цыганок – «Homo sapiens…!?»*** (1986). Идея с её философски-ироничным посылом заложена в самом названии: после обозначения *«Человек разумный»* следует многоточие (указание на бесконечность эволюции), восклицательный знак (подтверждение неуклонного прогресса, определяемого развитием человеческой мысли), а затем знак вопроса (сомнение в разумности того, что делает человек).

Этот «рефлексирующий» замысел вызвал оригинальное художественное решение в виде изображения разомкнутого колеса. Начинаясь обычной деревянной частью (как одно из первых изобретений человечества), оно постепенно оснащается всё большей массой всяческих технических усовершенствований и на завершающем витке растворяется в космическом пространстве.

Так моделируется эволюционная кривая (от простейшего к запредельному), которой корреспондирует соответствующая стилевая «модуляция», передающая поступательное накопление непрерывных изменений.

Казалось бы, всё в человеческом существовании обстоит самым замечательным образом, чему отвечает ярко красочная палитра плаката. Но в том-то и дело, что символическое колесо прогресса катится по земле, подминая под себя живую природу.

И здесь заложен основной полистилистический эффект – через буколический пейзаж с крохотными домиками, лугами и перелесками, который выполнен в характере нарядно-игрушечной живописи (в духе детского творчества) и вызывает щемящее чувство беззащитности человеческого естества.

Таким образом, узко экологическая тема оказывается развёрнутой в плоскость общезначимых раздумий о тревожных перспективах земной цивилизации.

* * *

Переходя к абстрактному искусству, необходимо подчеркнуть, что оно постоянно (не столь важно – интуитивно или осознанно) ставило перед собой цель умозрительного репродуцирования картины космоса как такового, в его самоценном качестве.

Ранний авангард, со свойственными ему конструктивистскими склонностями, тяготел к представлениям о космосе как достаточно организованном пространстве. Здесь опять-таки тон задал *Казимир* ***Малевич***.

Такую функцию в ряду его работ сыграл **«Супрематизм»** (1915), где «конструктами» становятся несколько линий, четыре квадрата и множество прямоугольников различного формата (каждая из этих фигур написана каким-либо одним чистым цветом). Абсолютное господство геометризма и строгость колорита (преобладает чёрное и красное) способствуют общему впечатлению целеустремлённого динамичного движения внеземных объектов в свободном пространстве.

Развивая эту идею, *Александр* ***Родченко*** и *Любовь* ***Попова*** моделировали динамику и взаимодействие «планетарных» тел через подаваемую в разных ракурсах игру геометрических форм.

Родченко в картине **«Без названия»** (1919) создаёт маслом и акварелью красочную абстракцию упорядоченным комбинированием линий (своего рода «орбит», «маршрутов») и плоскостей, добиваясь эффекта целеустремлённого движения и парения объёмных форм, а его работа **«Точки. Композиция № 119»** (1920) становится своего рода зарисовкой ночного неба, на котором мерцающие пятнышки звёзд выделяются благодаря цветовой окрашенности (красные, жёлтые, зелёные, светлоголубые на чёрном).

Главное создание Поповой – большая серия работ под шифром **«Пространственно-силовое построение»** (1920–1922). Их единство обеспечивается суммой методично отрабатываемых приёмов, формирующих сложно «закрученное» напластование линий, окружностей и плоскостей.

Одна из этих работ размещена в абсолютно точном квадрате (77,7 х 77,7 – удвоенное троекратное сакральное *семь*). Характерной

для художницы грубоватой сгущённостью затемнённых красок переданы очертания кружащихся планет с многочисленными незамкнутыми кольцами их орбит. Они целенаправленно мчатся в пространстве, обозначенном раздвигающимися диагоналями звёздных «рельсов» (всё это с превосходно реализованной иллюзией глубины).

Изредка в этот абстрагированный мир привносятся актуализирующие социальные подтексты. Так, в космическом пространстве **«Композиции»** (1921) в качестве проекции недавно отгремевшей Гражданской войны разворачивается настоящее сражение: диагонали прямых лучей разного цвета (белый, синий, жёлтый, чёрный) дерзновенно, с ярким волевым посылом прорезают холст в различных направлениях. Холст в данном случае предстаёт как «космос», сложенный из больших цветовых пятен.

В последующем живопись только изредка подтверждала представления об упорядоченности и отлаженной организованности жизни космической материи.

Скажем, картина *Кеннета* ***Ноланда*** **«Дар»** (1962), написанная по свежим следам полёта Юрия Гагарина, представляет собой собранный воедино знак планет: желтоватый квадрат незакрашенного холста, по центру которого вписаны четыре окружности, выкрашенные в однотонные цвета.

Начиная с 1930-х годов, звёздное «хозяйство» видится художникам всё более стихийным, сумбурным, хаотичным.

Один из первооткрывателей абстрактной живописи *Артур* ***Дав*** мрачный пейзаж **«Я и луна»** (1937) формует из чёрных полос восковой эмульсии, только частично оттеняемых полосами более светлых тонов в верхней части полотна и неровным жёлто-белым кру́гом чуть ниже центра. Близость манере Кандинского (в том числе по пребыванию в сфере смутного, таинственного) вуалируется совсем иным колоритом – этот колорит как раз и передаёт кромешную тьму космической ночи.

Совсем не случайно только что назывались имена американских художников и рядом – имя Кандинского. Именно в Соединённых Штатах и именно в активном развитии и переосмыслении его творческого опыта в 1940-е годы произошёл настоящий «взрыв», открывший качественно новые горизонты живописной космологии.

Имеется в виду возникновение абстрактного эспрессионизма. У многих его представителей такие свойства, как импровизационность,

спонтанность, стихийность творческого акта, приобретают тотально-абсолютизированный характер.

В максимуме это ведёт к принципу *«психического автоматизма»*: художественный процесс протекает как бы без участия сознания, включая и такой момент, когда полотна пишут с закрытыми глазами.

Кардинально реформируется и сама техника письма: помимо так называемой живописи жеста (энергично накладывая краску стремительными ударами широкой кисти), используется дриппинг (капание, разбрызгивание, расплёскивание и размазывание краски по холсту), а кроме того, краска может наноситься мастихином или из пульверизатора и т.п.

Не обсуждая вопрос о степени соответствия всего этого традиционным критериям профессионального мастерства, напоминаем подробности такого рода только для того, чтобы отметить некие соответствия отдельных работ подобного плана представлениям о наблюдаемых иногда стихийно-неподконтрольных явлениях живой природы.

И нас в данном случае более всего интересует то художественное открытие абстрактных экспрессионистов, которое можно обозначить как образ *«вселенской паутины»* (по аналогии с компьютерной терминологией).

Её первые яркие образцы дал *Джексон* ***Поллок***. Достаточно назвать такие его полотна, как **«Номер 1А, 1948»** (1948), **«Эхо»** (1940-е) и **«Номер 5»** (1958), чтобы удостовериться в великолепном воспроизведении хаоса мироздания, причудливого действа жизненных сил космоса.

Это своего рода карты звёздного неба с невероятно сложным, запутанным фейерверком линий, пятен, цветовых точек, это картины галактического пространства, плотно «заселённого» мерцающими звёздами, светящимися орбитами, сгустками чёрной бездны – сверх-сублимация того, что можно наблюдать в планетарии.

Живописные импровизации на данную тему весьма разнообразны. Жена Поллока *Ли* ***Краснер*** в **«Кобальтовой ночи»** (1962) демонстрирует абсолютную растворённость каких-либо предметных форм в огромном (размеры полотна 238 х 401) игровом поле калейдоскопа точек, мазков, пятен, полос.

Марк ***Тоби*** даёт совершенно «эксклюзивные» варианты «всемирной паутины»: так, **«Без названия»** (1959) – стихийно-

загадочный лабиринт, сотканный из путаницы извилистых чёрных линий по белому (бумага, гуашь), а **«Белое странствие»** (1956) – «зима Вселенной», словно в пику наименованию рассматриваемого художественного направления воссозданная без малейшего «экспрессионизма», в технике каллиграфического импрессионизма мельчайших штрихов и значков (бумага, темпера).

Территориально близкая Штатам Канада выдвинула своего гения абстракции. *Жан-Поль* ***Риопе́ль*** созвучен Поллоку, но в собственных галактических пейзажах он всемерно акцентирует цветовую интенсивность красочного слоя, и этим праздничным излучением пигмента, а также мозаичностью письма близок к манере Филонова (см., к примеру, его «Большую композицию», 1951).

Английский дуэт *Майкл* ***Болдвин*** и *Мэл* ***Рамсден***, работающие под криптограммой ***Art and Language*** *(Искусство и Язык)*, также находился под влиянием Поллока, одним из свидетельств чего стало появление их картины **«Иосиф Сталин загадочно смотрит на тело В.И.Ленина, выставленное для торжественного прощания в Москве, *в стиле Джексона Поллока*»**, хотя из этого названия достаточно было оставить последнюю фразу, дающую ориентир на изображение звёздной паутины где-то в области Млечного пути.

Немецкий художник *Ханс* ***Хартунг***, обосновавшийся в Париже, стал одним из самых знаменитых французских абстракционистов. Справедливость этой репутации легко подтверждает, например, его **«T 1956/7»** (1956–1957; здесь, как обычно у него, основу заголовка составляет дата создания картины): упруго скрученный «моток» пучков из несколько утолщённых чёрных линий воспринимается как сгусток материи галактического происхождения.

В дополнение к сказанному о космических пейзажах коснёмся вкратце художественных фантазий на тему их предполагаемых обитателей. Первые «пробы пера» в этом направлении сделал, по-видимому, *Макс* ***Эрнст***, изображая в вещах типа акварели **«Бой рыб»** (1917) некие странные существа-фантазмы, отдалённо напоминающие воздухоплавательные аппараты, пребывающие в иллюзорной пространственной сфере.

Чуть позже *Жоан (Хоан)* **Миро́** рисует бездонное небо, в котором «плавают» объекты явно внеземного происхождения – аморфные, моллюскообразные «форманты». Такое есть даже в работе с внешне очень конкретным посылом **«Каталонский крестьянин с гитарой»** (1924), где они сосуществуют с предполагаемыми атрибу-

тами человеческого обихода («сердце», подобие тетивы лука, нечто вроде колокольчика или шапочки с кисточкой и т.д.).

Несомненно оттолкнувшись от декоративно-красочной живописи Миро, более других посвятил своё творчество подобным «измышлениям» *Ив **Тангúй***. Его пейзажи-фантасмагории как бы дают зарисовку существования иных планет. Эти миражи в обилии заселены плавающими и летающими изоморфными организмами, напоминающими сгустки плазмы.

Возникает совершенно особый мир сюрреалистических сновидений, обаяние которого поддержано красотой мягких, приглушённых тонов («Гроза» 1926, «Без названия» 1927, «Угасание бесполезных огней» 1927, «Извне» 1929, «Лента крайностей» 1932 и др.). А.Бретóн о таких вымыслах говорил: *«Море отступает, обнажая бескрайний берег, по которому ползают неведомые доселе странные существа, не имеющие прямых соответствий в природе»*.

Подобным соблазнам поддался даже поздний *Василий **Кандинский***. Восприняв некоторые элементы манер Миро и Танги (особенно это сказалось в отходе от «густонаселённости» его прежних полотен), он внёс свою лепту в воображаемые представления об облике обитателей космических пространств («Композиция X» 1939, «Вокруг круга» 1940 и в наибольшей степени – «Небесно-голубое» 1940).

В параллель ему можно назвать *Владимира **Янкилевского***, одного из лидеров московского «неофициального искусства» 1960–1980-х годов. Ему принадлежат композиции, где среди энергетических полей *(«пейзажи сил»)* обитают некие «киберы» или «мутанты».

«Инопланетяне» посещали и Землю. Допустим, если взять две близкие по времени создания работы *Сальвадора **Дали*** – **«Архитектонический “Анжелюс” Милле»** (1933) и **«Атавистические следы после дождя»** (1934), то обнаружим на фоне совершенно реального земного пейзажа с соизмеримыми ему человеческими фигурами абсолютные ирреалии, циклопические объекты невиданной формы.

Из относительно недавних вещей отметим **«Песнь Велунда»** *Ансельма **Кифера*** (1982). Скандинавский миф о кузнеце (король искалечил его, чтобы навсегда оставить при себе, в ответ на что тот изнасиловал его дочь, убил сыновей и, выковав себе крылья, бежал) художник преобразил в громадный (размеры холста 280 х 380) и ужасающий неоэкспрессионистский фантом космического пришельца-паука (он выполнен из свинцовой пластины).

Этот монстр простирает свои щупальца над земным ландшафтом, в котором всё размыто и закрашено до такой степени, что превращается в символ выжженной, испепелённой земли, знаменуя апокалипсис уничтожения человеческой цивилизации.

* * *

И последний, достаточно дискуссионный вопрос, истоки которого связаны с возможными интерпретациями «чёрного квадрата» и его пролонгирующего потенциала.

Итак, **«Чёрный квадрат на белом фоне»** (1915). Сам *Казимир **Малевич*** датировал картину 1913 годом (по крайней мере это можно считать моментом возникновения замысла) и стоит заметить, что это год создания балета И.Стравинского «Весна священная», первое исполнение которого французский композитор А.Онеггер позднее сравнивал с взрывом атомной бомбы.

Такой «атомной бомбой» для самого Малевича оказалась идея квадрата, поскольку она манифестировала «последнюю» грань геометрической абстракции.

Знавшая художника современница вспоминала, что когда под его кистью возник первый чёрный квадрат, он *«не знал и не сознавал, что именно содержится в этом чёрном квадрате. Он счёл его, однако, столь важным событием в своём творчестве, что в течение целой недели не мог ни есть, ни пить, ни спать»*.

Поначалу Малевич называл эту работу «Четырёхугольником», поскольку точным квадратом оказывается только холст (79,5 х 79,5), а у самого «квадрата» стороны не параллельны и не равны (следовательно, не являются прямыми и все четыре угла).

Автор знаменитейшей геометрической фигуры не раз делал попытки объяснения её сути как в конкретно-эмоциональном плане *(«Квадрат – чувство, белое пространство – пустота за этим чувством»)*, так и в виртуально-абстрагирующем наклонении *(«В “Квадрате” главное – это передать, дать почувствовать бесконечность и вечность»)*.

Отталкиваясь от второго из этих суждений, можно предложить истолкование квадрата как аналога «чёрной дыры», подразумевая особого рода космическую аномалию и специфику чисто психического воздействия данной картины на уровне подсознания.

Нелишне напомнить, что «чёрная дыра» – это, с научной точки зрения, галактический объект с исключительной силой гравитации,

недоступный наблюдению и непознанный участок космоса, который втягивает в себя наблюдавшиеся до того фрагменты Вселенной, а в обыденном понимании – нечто бездонное, куда вещь проваливается, и никто не может сказать, что произошло с ней в дальнейшем.

В любом случае, это некое *ничто* или даже великое *Ничто*, если воспользоваться мифологемой древних, обозначавших данным словом самые первоначала мирового Бытия. И квадрат Малевича в известной мере можно считать эквивалентом космической бездны, конструктивно организованной «чёрной дырой», способной втягивать в свою воронку всё предметное и поглощать его.

Вероятно, этот мистический подтекст как раз и придаёт идее квадрата особую притягательность, вновь и вновь захватывая воображение многих художников. Сам Малевич варьировал её не раз, причём во всех его квадратах – «Чёрном», «Красном» и «Белом» – площадь самого квадрата равна площади окаймляющего его пространства, в чём логично усмотреть точный конструктивный расчёт.

Из его ближайших последователей в первую очередь следует отметить *Александра* ***Родченко***, который на серию Малевича «Белое на белом» ответил серией **«Чёрное на чёрном»** (1918), и в ней есть работа, где он воссоздал Ничто с блуждающим в нём объектом, напоминающим ракету (выделена чуть высветленным овалом).

Один из основоположников неопластицизма *Тео ван* ***Дусбюрг*** свою **«Контр-композицию»** (1924) конструирует из квадратов разной величины в их сложном взаимодействии. В основе – квадрат, обведённый рамкой фона и находящийся «в объятиях» большего квадрата, наложенного на меньший по диагонали (в виде ромба). Остальные пять квадратов только предполагаемые – от них видны лишь треугольные срезы.

В **«Арифметической композиции»** того же автора (1934) за принцип взята точно рассчитанная прогрессия уменьшения: четыре чёрных квадрата удаляются по диагонали квадрата холста (101 х 101) из правого нижнего угла в левый верхний, и каждый из них, а также его расстояние от последующего, ровно вдвое меньше предыдущего.

И пометим «пунктиром» дальнейшую перспективу этой линии. В картине *Клифорда* ***Стила*** **«Живопись, 1944»** (1944, из самых ранних вех абстрактного экспрессионизма) абсолютно чёрный прямоугольник прорезается несколькими неровными цветными полосами как молниеобразными выплесками света и энергии среди слепого Ничто.

На последнем витке своей творческой эволюции *Эд* ***Рейнхардт*** пишет четыре десятка вещей с одинаковым названием **«Чёрная картина»**. Одна из них («Чёрная картина № 34», 1964) представляет собой сплошь чёрный квадрат с едва различимыми ещё более чёрными малыми квадратами по сторонам от центра полотна.

Наконец, **«Черный квадрат 1915 года»** *Александра* ***Панкина*** (1994) – математическая вариация на прообраз-архетип. Сам чёрный квадрат реконструирован здесь с теми неточностями, которые уже отмечались (отсутствие параллелизма сторон и соответственно этому – отсутствие прямых углов), что засвидетельствовано точным квадратом, выполненным красной линией.

Точность второго квадрата удостоверена окружностью, соприкасающейся с его углами и диагоналями, проведёнными через эти углы. «Математичность» целого атрибутирована тем, что квадраты лежат на прямоугольнике (100 х 90) и по его краям нанесены разного рода пометки, схемы, формулы.

Кстати, обратим внимание на несколько странную, в чём-то мистическую закономерность хронологии упомянутых работ-«вариаций»: 1924, 1934, 1944, 1964, 1994. Стоит напомнить, что и первый квадрат Малевича, как «тему»-архетип, чаще всего реально датируют именно 1914 годом. Таким образом, цифра *4* становится эквивалентом квадрата.

* * *

Казимир ***Малевич*** предусмотрел и другие варианты Ничто. В только что упомянутой серии **«Белое на белом»** (1918) он довёл беспредметничество до, как казалось тогда, последней черты: белые геометрические фигуры, почти неразличимые на белом фоне.

В качестве конкретизации можно привести ***«Белый квадрат на белом»***, где верхний меньший квадрат хотя и с трудом, но просматривается на фоне нижнего большего благодаря тому, что он положен под углом и на него гуще нанесена краска. Сам художник комментировал эти работы следующим образом: *«Белый квадрат несёт белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни»*.

Однако с точки зрения стороннего восприятия в белых квадратах предпочтительнее видеть символ великого безмолвия и всепроникающей пустоты («белая дыра»), что частично отражено в других высказываниях художника о своих белых квадратах на белом холсте: *«Я*

прорвался через голубой абажур цветовых ограничений и вышел в белое. Плывите за мной, товарищи авиаторы, в бездну; свободная белая бездна бесконечности перед нами» (1913).

К этому искусство исподволь продвигалось и до создателя супрематизма. В серии **«Виды Лондона»** *Клод* ***Моне*** «под прикрытием» особенностей метеоусловий английской столицы настолько растворяет реальную предметность, что, к примеру, каждую из картин **«Мост Ватерлоо. Эффект тумана»** (1903) и **«Темза. Парламент. Чайки»** (1904) можно, отталкиваясь от терминологии Малевича, именовать «Светлым прямоугольником».

Но много раньше, в 1883 году, другой французский художник, *Альфред* ***Альфонс*** выставил на всеобщее обозрение вещь с заголовком **«Девушки под снегом»**. То был укреплённый на подрамнике лист белой бумаги. Смысл этой шутки, достойной будущих дадаистов, состоял в том, что зритель при желании мог представить себе снег, закрывающий фигуры девушек, находящихся под ним.

Опыты выявления многоликого Ничто вряд ли исчерпаемы. Одна из относительно недавних работ в этом направлении, выполненная с использованием новых материалов – **«Курьер II»** *Роберта* ***Раймана*** (1985): алюминиевый квадрат (40,6 х 40,6), «доброкачественно» окрашенный одноцветной эмалью.

Этот абсолют минимализма (плоскость лишена даже намёка не только на изображение, но и на работу *художника* как таковую) опять-таки отнюдь не является крайним пределом абстракции. За три десятилетия до того, в 1958 году, лидер неодадаизма *Ив* ***Клайн*** представил на выставке пустые залы, якобы являющие собой *«зоны нематериальной живописной чувствительности»*.

И сразу же прямая параллель из области того, что с равным успехом можно относить и к числу эпатажных курьёзов, и к феномену дематериализации искусства. Шестью годами ранее Клайна, в 1952-м, американский композитор *Джон* ***Кейдж*** вынес на суд публики пьесу под названием **«4'33"»**: пианист с секундомером выходит на эстраду, садится за рояль и в течение 4 минут и 33 секунд сидит за ним, не прикасаясь к клавиатуре или посредством жестикуляции имитирует исполнение музыки, после чего кланяется и уходит.

Единственным звучащим элементом при этом может быть то, что происходит в зале: на фоне многозначительного гробового молчания знатоков – недоумение и растерянность неподготовленной

публики, её деликатное покашливание либо выраженное тем или иным способом возмущение.

Графически это «произведение» оформлено следующим образом:

левый, больший «нотный» лист разделён на три равные прямоугольника, что подразумевает три минуты звучания (точнее – молчания);

правый, меньший разделён на два прямоугольника, причём последний из них «урезан», как бы соответствуя неполной пятой минуте.

Подобных сочинений, которые представляют собой лишь чистые страницы, у Кейджа несколько, и это говорит о настойчивом применении открытой им «технологии».

* * *

Близкое этому можно отметить и в литературе, что сделаем на примере творчества московского поэта *Евгения* ***Степанова***. В сборнике **«Глаза – два фотоаппарата»** он экспериментирует по части абстракции в различных направлениях. Скажем, по линии своеобразного преобразования техники палиндрома. Вот как выглядит это в опусе, обозначенном тремя звёздочками.

*** * ***

Я Г Р А Ц И Я Р А Ц И О
И О
Ц О
А О
Р О
Г О
И О
М *16.11.1997* О
Э *Париж* О

(То есть: ЭМИГРАЦИЯ//ГРАЦИЯ//РАЦИО//О…..)

Или по линии того, что можно назвать графической версификацией – выражаясь только знаками препинания. Впервые такое предпринял в 1914 году Велимир Хлебников.

Вслед за ним Евгений Степанов пишет в аналогичной манере «стихотворение» под названием **«Любовь»**, где всевозможные градации и перипетии этого чувства передаются через восклицательные и вопросительные знаки, точки, запятые и тире.

Любовь

! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! !
? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ?
. . .

? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ?
– – – – – – – –

! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! !

, , , , , , , , , , , , , , ,
. . . . . .

. . . . . .

? ? ? ? ? ? ? ? ? ?

И, наконец, один из опытов названного сборника Евгения Степанова иронически озаглавлен **«Лучшее стихотворение автора»** и представляет собой *пустую* страницу.

Но, оказывается, авангард начала XX века «предусмотрел» даже это: **«Поэма конца»** малоизвестного литератора *Василиска* ***Гнедова*** также представляла собой совершенно пустой лист.

Возвращаясь к живописи и к идее квадрата, отметим ту метаморфозу, когда космическое Ничто превращается в Нечто. Происходит это по мере включения цветовой гаммы, что опять-таки было запрограммировано *Казимиром* ***Малевичем*** – имеется в виду его **«Красный квадрат»**, имеющий второй, довольно обескураживающий заголовок: **«Живописный реализм крестьянки в двух измерениях».**

В 1959 году только что упоминавшийся *Ив* ***Клайн*** своё полотно ***«IKB 79»*** сплошь заполняет одной, интенсивнейшей по цвету краской собственного изобретения (он именует её именно этой аббревиату-

рой: *IKB – Международный Синий Клайна*), создавая метафору бездонного и безмерного небесного пространства.

В том же 1959-м *Марк* ***Ро́тко*** (американский художник родом из России) буквально пылающими красками пишет **«Красное на бордовом».**

Во всевозможных цветовых комбинациях подаёт знаковую геометрическую фигуру Малевича *Джозеф* ***Альберс*** в большом цикле работ под гимническим названием **«Во славу квадрата»** (начиная с 1950-го).

В связи с этим стоит напомнить, что ещё в 1920-е годы *Василий* ***Кандинский*** отреагировал на столь нашумевшую идею соотечественника, населяя геометрию квадрата красочным, поразительно жизнелюбивым живописанием («В чёрном квадрате» 1923, «Несколько кругов» 1928).

Окончание следует

Подробнее о сказанном выше см. в изданиях автора: в обзорном плане – [2; 4], в более конкретном освещении – [1; 3]

Литература

1. *Демченко А.И.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. – М., Композитор, 2010. – 256 с.

2. *Демченко А.И.* Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. – М.: Композитор, 2005. – 264 с.

3. *Демченко А.И.* Космогония авангарда. – Саратов, СГК, 2012. – 164 с.

4. *Демченко А.И.* Мировая художественная культура как системное целое. – М., Высшая школа, 2010. – 528 с.

Демченко Г.Ю. (Саратов)

На волне второго ренессанса русской церковной музыки

Как известно, свой первый ренессанс русская церковная музыка пережила на рубеже XX века, когда прежде всего усилиями представителей московской синодальной школы она прошла полосу большого творческого подъёма. Примерно столетие спустя, после долгого безвременья воинствующего атеизма, начался её второй ренессанс, опять-таки возглавленный деятелями той же школы.

Одно из примечательных явлений этого возрождения – создание ряда хоровых коллективов, целью которых стало исполнение соответствующего репертуара. Среди них своё заметное место занял наш Архиерейский хор.

В 2003 году в Саратовской епархии Русской Православной Церкви по благословению епископа Саратовского и Вольского Лонгина (ныне Митрополит) был создан Архиерейский мужской хор Духосошественского кафедрального собора.

Ранее, ещё на месте своего предыдущего служения в Московском Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, Владыка организовал аналогичный мужской хор под управлением Владимира Торбика. Хор этот, помимо постоянного участия в богослужениях, дал немало духовных концертов в залах Москвы и записал множество дисков.

В создании нового коллектива благотворную роль сыграло участие Саратовской Православной духовной семинарии. Приближается её 200-летний юбилей, и это было первое учебное заведение, с которого начиналось профессиональное образование в нашем городе с существенной значимостью в нём певческого искусства. Не случайно под влиянием семинарии позже в Саратове открылись Музыкальное училище (1895) и третья в стране Консерватория (1912).

Регентом Архиерейского хора стал Александр Занорин, педагог Саратовской Православной духовной семинарии и Саратовской консерватории, ныне её ректор. В составе певчих – профессиональные музыканты, получившие серьёзную академическую подготовку. Благодаря этому в лице данного коллектива мы имеем не просто некую, так сказать, штатную единицу церковного обихода, а хор, способный на решение творческих задач любой степени сложности.

Существование Архиерейского хора для нас замечательно во многих отношениях. Прежде всего с точки зрения возрождения исконной традиции русского православия, когда в церкви звучал именно мужской хор. Разумеется, никто не посягает на установившуюся в более поздние времена практику использования в наших храмах смешанных певческих составов, но иметь возможность услышать церковную музыку в её исходном, архетипическом виде – благо, которым мы здесь, в Саратове, до недавнего времени не располагали.

Теперь возьмём другой момент. Ведь мы имеем возможность услышать этот хор не только во время службы в соборе, но и в обстановке концертного зала. Это настоящее благодеяние со стороны церковной общины и Митрополита Лонгина. Они материально обеспечивают коллектив и могли бы держать его для узко профессиональных целей, однако щедро делятся с нами своим духовным богатством.

При создании Архиерейского хора инициаторы исходили из стремления напомнить о стародавнем каноне, когда однородность пения, его аскетика и благородная сдержанность являлась важной стороной богослужения. При этом целью было установление исполнения глубоко церковного и вместе с тем художественно совершенного.

Именно такого двуединства и добивались участники коллектива, проникая в глубинную специфику церковного пения и достигая законченного профессионализма. Их творческая увлечённость сочеталась со стремлением охватить самые различные пласты музыкального искусства, обращённого к звучанию мужского хора.

* * *

Коллектив за считанные годы освоил огромный репертуар. Прежде всего требовалось обеспечить всем необходимым пение за богослужением. Но с первых шагов рука об руку с этим шло стремительное накопление певческого материала для концертной деятельности.

Таким образом, к возрождению исконной традиции русского православия, когда в храме звучал именно мужской хор, сразу же присоединились возможности познакомить светскую аудиторию со всевозможными произведениями музыкального искусства, адресованными данному составу или в переложениях для него.

Точкой отсчёта неизменно является старинная монодия с её дополнением в виде многоголосных гармонизаций и обработок, которые делались композиторами с конца XIX века. Здесь есть то, что пришло из других земель православия – мелодии происхождения византийского («Пасхальный канон»), сербского («Хвалите Имя Господне…») и в особом множестве киевского (Аллилуйя и тропарь, «Егда славнии ученицы…» и т.д.). Но коренную ветвь составляют образцы русского знаменного распева: «Свете неизменный…», «В Чернем мори…», «Виде разбойник…» и т.п.

Отдельную линию образуют песнопения, восходящие к тому или иному святительному локусу – «Умолкает ныне всякое уныние…» Афонского монастыря, «Богородице Дево, радуйся…» Воскресенского монастыря, «С нами Бог» Соловецкого монастыря или «Благослови душе моя, Господи…» Сарóвской пу́стыни.

Другие главы певческой кладовой дают песнопения, продолжающие давнюю традицию в XVI–XVII веках (распевы царя Фёдора),

выводящие в непривычное жанровое наклонение («Легенда о двенадцати разбойниках») или вырастающие на почве культуры канта петровской эпохи («Земле Русская…»).

По достоинству важное место в репертуаре Архиерейского хора занимает русская хоровая классика эпохи Просвещения: Максим Березовский, Артём Ведель, Степан Дегтярёв и более всего – Дмитрий Бортнянский. В исполнении коллектива это именно классика, в которой подчёркивается серьёзность, духовная сосредоточенность, сдержанный драматизм и во всём поддерживается чувство меры, некой «золотой середины».

Приоритет из приоритетов для коллектива – сочинения религиозных отечественных композиторов рубежа XX века, что всецело находится в соответствии с общепризнанным восприятием «духовного ренессанса», который связывается в основном с такими ведущими представителями московской синодальной школы, как Александр Архангельский, Александр Гречанинов, Виктор Калинников, Александр Кастальский, Александр Никольский, Павел Чесноков (менее известны Николай Голованов, Георгий Извеков, Константин Шведов).

В ауре того же времени широко звучит хоровая музыка Сергея Танеева, в том числе принадлежащий ему ирмос «В Церковь Небесную». А рядом – хоровой концерт Сергея Рахманинова «В молитвах неусыпающую Богородицу» и «Херувимская песнь» петербуржца Анатолия Лядова.

* * *

Постоянно хор обращается к памяти тех, благодаря кому в трудные для русской Церкви многие десятилетия послереволюционного периода тянулась нить преемственности духовной музыки. Это были в основном московские композиторы-регенты Яков Чмелёв, Николай Толстяков, Николай Озеров, Александр Третьяков (имена приведены в хронологической последовательности).

Среди них особое внимание уделяется наследию архимандрита Матвея (Мормыля), выполнившего множество превосходных гармонизаций старинных песнопений, и Сергия Трубачёва, творчество которого обозначило новый этап расцвета отечественного церковного искусства («Дева днесь», «Единородный Сыне», «Крест, хранитель всея Вселенныя», «Мужайся, Церковь Христова» и многое другое).

Контекстом этого этапа стало общее духовное возрождение, охватившее художественный мир России на рубеже XXI столетия. И коллектив охотно откликается на новые веяния в композиторском творчестве, что начиналось с позднего творчества Георгия Свиридова, ставшего к тому времени патриархом отечественной музыки (показательны «Три стихиры» из цикла «Песнопения и молитвы»). И вслед ему хор активно обращается к созвучным сочинениям других авторов («Не рыдай Мене, Мати» Юрия Фалика, «Хвалите Господа» Александра Флярковского и т.д.).

Самым грандиозным опытом в данном направлении явилась мировая премьера оратории саратовского композитора Елены Гохман «И дам ему звезду утреннюю…» для мужского хора и симфонического оркестра, которая создавалась в расчёте на творческий потенциал именно данного коллектива.

Упомянув столь масштабную композицию и завершая рассмотрение духовной составляющей репертуара Архиерейского хора, необходимо отметить чрезвычайно большой «удельный вес» хоровых концертов. К этому, наиболее концепционному среди жанров русской церковной музыки тяготение коллектива настолько очевидно, что в его творческой практике поистине им несть числа.

Разумеется, это прежде всего опусы из наследия двух «рубежей»: рубеж XIX века – Ведель, Березовский и, конечно же, многие концерты Бортнянского, включая вершинное его произведение, Концерт № 32; рубеж XX столетия – Архангельский, Гречанинов, Никольский, Рахманинов, Чесноков…

И, думается, совершенно неожиданным для обихода русских церковных хоров является обращение к духовной музыке других конфессий. Начиналось это с песнопения польского композитора Ромуальда Твардовского «Се ныне», а затем из самых крупных исполнительских работ были «Три мотета» Феликса Мендельсона-Бартольди и «Реквием» Луиджи Керубини – оба с участием органа и, конечно же, на латыни.

Так воочию демонстрируется блоковское *«Нам внятно всё»*, утверждая свойственную менталитету русского человека толерантность.

* * *

Вряд ли привычным для церковного хора можно считать и то, что нередко выносится в концертные программы коллектива. Речь

идёт об обработках русских народных песен, песен Донского казачьего войска и гимнов Царской армии.

Безусловно главенствуют русские народные песни – от хрестоматийных («Вниз по матушке по Волге», «В тёмном лесе», «Во кузнице») до менее известных («Вдоль да по речке», «Как-то ранним утром», «Уж как пал туман»). Очень колоритны казачьи песни («Ой на горе», «Любо, братцы, любо», «Не для меня придёт весна»).

Со временем довольно широко зазвучали украинские народные песни («Місячко» «Ніч яка місячна», «Налывайко, браття»). Когда зал вслушивается в эти лирические напевы, от которых веет удивительной теплотой и сердечностью, верится, что происходящее ныне на братской земле – преходящее заблуждение и только, что называется, страшный сон.

Той же теплотой и сердечностью наполняется исполнение старых авторских песен («Вдоль по улице метелица метёт» Александра Варламова, «Амурские волны» Макса Кюсса) и городских романсов («Утро туманное», «Белой акации гроздья душистые»).

Щедрыми россыпями представлены лучшие образцы советской песни, причём едва ли не во всех жанровых и временны́х срезах. Цель подобных «вернисажей» совершенно очевидна: поддержать у россиянина память о недавнем прошлом страны.

Поэтому так часто певцы напоминают нам о подвиге Великой Отечественной войны как в непосредственных откликах («Песня о Москве» Исаака Дунаевского, «Эх, дороги» Анатолия Новикова, «Соловьи» Василия Соловьёва-Седого), так и через воспоминания о ней («Вот солдаты идут» Кирилла Молчанова, «Журавли» Яна Френкеля, «День Победы» Давида Тухманова).

А дальше – «Песня о тревожной молодости» Александры Пахмутовой, «Весёлый марш монтажников» Родиона Щедрина, «Московские окна» Тихона Хренникова и вплоть до эстрады («Страна цветов» Георгия Васадзе) или так называемого ВИА («Мы желаем счастья вам» Стаса Намина).

Что это – не популизм ли? Тем более что порой программы почти целиком построены из различных образцов популярного песенного репертуара. Тем не менее, с уверенностью можно утверждать, что такого рода светские концерты – прямое свидетельство присущего коллективу демократизма и желания принести людям радость.

И поскольку всё это безупречно с точки зрения вкуса, уровень художественности поддерживается на необходимом уровне. Для са-

мих хористов подобные «модуляции» дают определённое отдохновение от напряжений духовной сосредоточенности, позволяют реализовать свой певческий универсализм, а заодно и подтвердить сакраментальное *«ничто человеческое мне не чуждо».*

Выше, в ходе обзора различных компонентов репертуара Архиерейского хора, были названы только отдельные образцы того или иного пласта его музыкальной «кладовой». Если привести полный перечень исполняемых им произведений, то получится просто неисчислимый сбор, вырастающий в настоящую вселенную всего и вся в отечественной певческой культуре. И это при соблюдении самого требовательного подхода к художественной стороне материала.

Сами по себе столь исключительные по объёму и разнообразию накопления содержат в себе по крайней мере две перспективы. Во-первых, становятся звуковой реальностью огромные запасы отечественной духовно-песенной сокровищницы и, во-вторых, формируется мощный просветительский заряд, позволяющий знакомить с залежами этой сокровищницы не только широкую аудиторию, но и знатоков, поскольку даже им в данной сфере известно далеко не всё.

* * *

Только что был упомянут присущий Архиерейскому хору исполнительский универсализм. И это действительно *«мастера на все руки»*, способные к полноценному, безусловно адекватному преподнесению всего музыкального материала, о котором шла речь выше. Подобное находим как в любом стилевом наклонении, так и во всевозможных фактурных вариантах.

Допустим, с одной стороны, представлено строгое монодическое пение (напев Новоафонского монастыря «Умолкает ныне всякое уныние»), а с другой – великолепное донесение богатейшей звукописи с её многокрасочной палитрой («Вечерняя песня» Танеева) или хоровое письмо, густо насыщенное имитационной полифонией («Хотел слезами омыти» Извекова). Сплошь и рядом встречаем контрасты «скороговорочного» псалмодирования и широкой кантилены, в том числе напевности заведомо романсного типа, как это нередко в сочинениях Чеснокова («Совет Превечный»).

В смысловом отношении показательны превосходно поданные сопоставления нравоучительного и овеянного флёром лирической поэтичности («Кондак святителю Николаю» Голованова) или умиротворяющие песнопения и суровые, аскетичные взывания («Виде раз-

бойник», «Крест храните»). Столь же различаются драматичный покаянный плач («Не отвержи мене» Березовского) и погружение в глубины кроткого, смирившегося духа человеческого («Три стихиры» Свиридова).

С точки зрения содержательности исполнения особо следует отметить способность восхождения к высотам того, что можно именовать воистину богодухновенным пением. Это хорошо ощутимо в храмовом служении, когда под сводами соборов и церквей звучание хора создаёт ауру высочайшего сопричастия к духовному бдению. Но и за пределами храма пение молитвословий зачастую рождает не просто атмосферу праведного благочиния, но позволяет приобщить к радости всепроникающей веры в Творца всего сущего.

Другая ипостась достоинств Архиерейского хора состоит в способности проникнуться подлинной классичностью исполняемой музыки. С наибольшей очевидностью это предстаёт в случаях обращения к хоровым концертам рубежа XIX века и к народным песням в обработке Александра Свешникова («Вниз по матушке, по Волге», «На горушке на горé», «В тёмном лесе» и др.).

Касательно народных песен стоит заметить, что, передавая в их материале коренные свойства национального характера, в соответствии со спецификой коллектива, как хора мужского, акцент делается на задоре и удали силы молодецкой, что распространяется и на современные образцы песнетворчества с остротой их ритма («Мы желаем счастья вам»).

Говоря об адекватности исполнительских манер многообразию репертуара, «лакмусовой бумажкой» может послужить интерпретация произведений, написанных на один текст. Таковы, к примеру, «Херувимская песнь» Калинникова, Кастальского, Лядова, Чеснокова или «Ныне отпущаеши» киевского распева, Кастальского, Озерова, Третьякова.

Но сразу же следует заметить и другое: стремясь к максимальному раздвижению шкалы оттенков исполнения, певцы отнюдь не «искусничают», как это порой приходится наблюдать в практике тех хоров, которые хотят прельстить всякого рода «тонкостями».

* * *

Рассмотренный выше певческий универсализм базируется на общей высокой культуре коллектива. Безупречный хоровой строй, отменная чистота интонирования, выверенность баланса партий и за-

конченная слаженность звучания здесь как бы само собой разумеются. Это дополняется отточенностью звуковой атаки, мгновенной реакцией на дирижёрский жест и удивительной пластичностью звуковедения, гибкостью «текущего» линеарного потока.

Вообще надо признать, что в ходе слушательского восприятия вопросы мастерства в данном случае словно и не существуют, а остаётся только само по себе «чистое искусство», целиком посвящённое донесению сути художественного произведения.

То же можно сказать о солистах. Как правило, каждый из них – это скорее *«голос из хора»*. Он не выделяется в качестве некой «самостийной» персоны, а выступает из общего звучания очень деликатно, выделяясь мягко очерченным горельефом. При всём том это и солисты, с яркими тембрами и индивидуальной певческой манерой.

Один из них достоин отдельного разговора. Лауреат Международного конкурса Алексей Кошелев превосходно «запевает» многие песни, и его могучий бас во всеуслышание «глаголит», проповедуя катехизис веры.

Подобное громогласие совершенно естественно в торжественно-праздничных песнопениях («С нами Бог» в различных его версиях) или, к примеру, в случаях восславления *«во веки веков»* подвижников веры («Кондак новомученикам и исповедникам Российским»).

Тем не менее, особенно в последнее время, хор всё более тяготеет к *piano* и *pianissimo* как звуковому овеществлению истинной святости. Проникновенное пение, как бы пение «в себе», становится синонимом изречения *«Бог есть любовь»*, и хор делится с залом этой сокровенной благостыней очень доверительно, собеседуя с ним («Милость мира» Калинникова или «Свете Тихий» Третьякова, где уже сам вербальный посыл предполагает творимое в глубинах души).

Пение в таких случаях уподобляется тому, что запечатлелось в речении *«Иже Херувимы»*, а подчёркнутую мягкость, нежность звучания обеспечивают главным образом тенора. Наряду с басами и баритонами, они выделены в две партии, и первую из них составляют певцы, превосходно владеющие фальцетным пением.

Благодаря этому общая фоника приобретает поразительную объёмность и полноту (тем более, что среди басов есть свой *profundo*), порождая эффект смешанного хора (см. «Ныне отпущаеши» Озерова, «Глас Господень» Печёнкина и, может быть, особенно переложение рахманиновского концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу»).

Ещё один эффект обозначим понятием *хоровой театр*. Исходным условием такого театра является внятное произнесение слова. Архиерейский хор доносит его отменно, причём без малейшего форсирования. И в любом варианте: церковно-славянская архаика, казачий диалект, *«укра́инская мова»*, латынь.

К превосходной дикции в ряде вещей присоединяются активная игра тембров, темпов, вольной агогики, динамических контрастов, неожиданных пауз и интенсивнейшее взаимодействие солистов с хоровой массой, так что складывается самое настоящее действо. Из разноплановых примеров – «Блажен муж» Архангельского, «Великое славословие» Чеснокова и народные озорные песни типа «Во кузнице».

Раздвижение возможностей исполнительского пространства ведётся и за счёт привлечения иных ресурсов. «Внутренний» из них – создание искусного «аккомпанемента» путём разного рода звукоизобразительных имитаций (например, подражание фактуре духового оркестра в «Амурских волнах» и «Кавалерском марше»).

Из «внешних» ресурсов это может быть подключение хора мальчиков (необычайно свежо такая комбинация выглядит в «Пасхальном каноне» византийского распева). Об участии органа в исполнении зарубежной культовой музыки уже говорилось, и тот же инструмент неоднократно использовал в своих православных композициях Гречанинов («Верую»).

К исполнению народных песен Архиерейский хор постоянно приглашает дуэт баянов или полнометражный ансамбль народных инструментов, а в воинских и фронтовых песнях звучат труба, флейта *piccolo* с ударной установкой или брасс-ансамбль.

* * *

Всё, что говорилось относительно коллектива, имеет самое прямое отношение и к его руководителю. Именно он установил «планку» максимально высоких требований и неукоснительно пестовал реализацию этих требований, добившись предельной слаженности певчих и их творческого единения.

Точно так же и всё, что говорилось относительно огромного накопленного репертуара, должно быть адресовано прежде всего Александру Занорину. Его отличает завидная «жадность» поиска во всех мыслимых направлениях, для которого требуется и большая изыскательская работа.

Поэтому совсем не случайно он в меру возможного занимается исследовательской деятельностью в сфере современной церковной музыки, стал инициатором создания в Саратовской консерватории Центра по изучению культовой музыки и входит в его состав.

Большую пользу трудам Занорина, как регента, приносят его композиторские навыки. Он выполнил для своего коллектива массу очень высоких по качеству, изобретательных по фактуре аранжировок песен и переложений для мужского состава ряда произведений, написанных для смешанного хора.

Примечательно его стремление к составлению циклических композиций из различных песнопений одного или даже нескольких авторов, формируя своеобразные духовно-хоровые сюиты, звучащие без перерыва, как бы на едином дыхании.

Таков триптих из хоров «Милость мира», «Свят Господь Саваоф» и «Тебе поем» Калинникова или цикл под названием «Песнопения Евхаристического канона» на музыку Никольского («Милость мира», «Достойно и праведно», «Тебе поем»).

И, конечно, требовалось наличие необходимых умений, чтобы взяться за посмертную редакцию оратории Елены Гохман «И дам ему звезду утреннюю…» После исполнения Архиерейским хором двух авторских версий у композитора было желание сделать окончательный вариант, который после её кончины по имеющимся наброскам осуществил Александр Занорин.

Как дирижёр, он из потомственных музыкантов. Его отец Герман Дмитриевич был в Саратове известнейшим хоровиком и до конца жизни возглавлял соответствующий отдел Музыкального училища (ныне Саратовский областной колледж искусств). Старший брат, Юрий Занорин, столь же блистательный дирижёр и «по наследству» руководит тем же хоровым отделом.

Сам Александр ещё в большей степени унаследовал горячий энтузиазм хорового искусства, наделён от природы колоссальной энергетикой, что сказывается в экспрессивной мануальной манере. Свойственная ему великолепная пластика жестикуляции всецело исходит из существа музыкального интонирования и не может не увлекать хор за собой.

Наделённый до чрезвычайности развитым драматургическим чутьём, он мастерски выстраивает траекторию развёрнутых композиций. Используя волновой принцип развития, оперируя оттенками тембровой палитры и смысловыми акцентами, дирижёр нередко вы-

страивает незримое сюжетное повествование (один из ярких примеров – концерт Веделя «Покаяние отверзи ми…»). В целом же, более всего он тяготеет к свободному, поэмному развёртыванию звукового потока.

* * *

В мужском братстве Архиерейского хора единственное женское лицо – помощник регента Виолетта Мальцева. В публичных концертах этот контраст обычно дополняет ведущая с комментариями и чтением духовных стихов. Этот момент очень важен ввиду того, что все программы коллектива так или иначе пронизывает дух просветительства.

От выступления к выступлению поднимаются пласт за пластом той отечественной культуры, которая до недавнего времени находилась для многих как бы за семью печатями. Так вырастает всеобъемлющая антология русской духовной музыки, а девизом её можно считать вещие слова *«Приидите, поклонимся»* и *«Хвалите имя Господне»*.

И рядом с ними столь же зримо встаёт то, что запечатлено в названиях двух из тех дисков, которые записаны коллективом: «Поём тебе, Россия», «Воспоём Отечество во славе».

Эту славу отчей вере и Родине Архиерейский хор несёт с истинным вдохновением, которому внимают города и веси Саратовской губернии, а также неуклонно расширяющий круг поклонников за её пределами – показательны триумфальные выступления коллектива в Государственном Центральном музее музыкальной культуры имени М.И.Глинки и в Большом зале Московской консерватории имени П.И.Чайковского.

Вот почему с уверенностью можно утверждать, что Архиерейский хор ныне – один из лучших певческих коллективов страны и дату 15-летия своего существования он с полным правом встречает как ***«Достойно есть»***.

Домбраускене Г.Н. (Владивосток)

Взаимодействие музыкальных культур Запада и Востока через миграцию библейских концептов в гимническое творчество южно-корейских протестантских композиторов

Распространение библейских концептов в аксиосфере стран Азиатско-Тихоокеанского региона, в частности, Южной Корее, – одна из интересных тем для исследователей, изучающих взаимодействие далеких культур, в том числе и музыкальных.

Объект данной статьи – библейский концепт протестантских песнопений – представляет собой вербальный компонент текстомузыкального жанра прецедентного свойства, который, как правило, воспринимается как эталонный символ. К ним могут относиться высказывания, ситуации, имена, идиомы, используемые в тексте песнопения.

Библия – один из прецедентных феноменов мировой цивилизации, в которой, по словам И.В.Захаренко *«отражены категории культуры»* [2, с. 87]. Как отмечал А.Ф. Лосев, *«символ заключает в себе обобщенный принцип дальнейшего развертывания свернутого в нем смыслового содержания, т.е. он может рассматриваться как специфический фактор социокультурного кодирования информации и, одновременно, служить механизмом передачи этой информации»* [5, с. 16].

Как отмечает О.М.Михайленко, *концепт* – это аксиологическая ментальная единица языковой картины мира, репрезентирующая базовые смыслы. Осознание жизненных процессов находит выражение через лексику, которая образует мировоззренческую систему. «*Человек способен понимать мир и самого себя благодаря языку, в котором закрепляется общественно-исторический опыт как общечеловеческий, так и национальный*» [6, с. 64].

Именно с этой точки зрения в статье рассматривается факт проникновения библейских концептов, транслирующих основополагающие принципы христианской веры, в корейскую аксиосферу. В ней они были аккумулированы и продолжают функционировать, в том числе и благодаря творчеству национальных композиторов. Это является подтверждением идеи развития культуры через восприятие инокультурных ценностей.

Известно, что Восток для европейцев долго оставался закрытым регионом (вплоть до XIX в.). Причины длительного отсутствия культурных контактов между Западом и Востоком обусловлены рядом разного рода причин: это и географическая отдаленность, неразвитость путей сообщения, часто жесткая захватническая колониальная политика европейских государств в освоении регионов Востока, а также политика строгой изоляции, проводившаяся Китаем, Кореей, Японией и другими восточными странами на протяжении многих веков.

Основанием для постижения феномена аккумуляции субстанциональных элементов западной культуры в пространстве корейской аксиосферы стали *когерентные* законы онтологии. Они проявляют себя в притяжении сквозь пространство сходных форм жизнедеятельности и восприятия бытия. Процесс аккультурации был в свое время представлен в виде типовой модели, разработанной антропологами Р.Редфилдом, Р.Линтоном и М.Херсковицем еще в 1935 г. Согласно ей, *группа-реципиент* может проявлять три основных типа реакции на контакт с культурными паттернами *группы-донора*: принять полностью, частично адаптировать или отторгнуть [4].

При недостаточно развитом паттерне культуры-реципиента, паттерн культуры-донора встраивается в общую систему и начинает интенсивное функционирование с передачей собственного культурного кода. В результате процесс аккультурации с последующей адаптацией и модернизацией неизбежен. В результате процесс приводит к трансформации всей мировоззренческой системы, а затем постепенно и к трансформации культуры.

Как отмечает В.А.Бачинин, *«в случае с Южной Кореей можно наблюдать уникальную реакцию адаптации, которая, вследствие замещения традиционного паттерна веры под влиянием христианства, привела к колоссальному росту национального протестантского сообщества»* [1, с. 720].

Здесь следует принять во внимание исторический контекст, когда состоялся культурный контакт протестантских миссионеров с ко-

рейским населением. Как пишет доктор исторических наук Г.Н.Ким, на момент прихода в страну протестантских миссионеров идеологическая и духовная жизнь Кореи находилась в кризисном состоянии. Неоконфуцианство, являвшееся на тот момент государственным религиозным институтом, не удовлетворяло духовных потребностей корейского общества и, в частности, социальные круги дворянства и интеллигенции. Именно эти сословия оказались наиболее восприимчивыми к идеям христианства. В конце 70-х гг. XVIII в. в Сеуле образовался кружок молодых дворян, занимавшихся изучением христианских книг. Далее история изобилует многообразными контактами западных миссионеров-протестантов с корейским населением.

Следует отметить, что в случае с Кореей сложилась благоприятная ситуация, когда методы культурно-просветительной работы христианских миссионеров совпали с потребностями духовного, социального, экономического развития корейского общества. Протестанты построили первые больницы и школы по западному образцу, способствовали распространению современных научных и технических знаний, активно участвовали в национально-освободительном движении, в частности, выступая против посягательств Японии на суверенитет Кореи. Эта позиция расположила к себе местное население, что в результате привело к осознанию христианства как заступнической веры, выступающей в интересах корейцев.

После окончания Корейской войны (1950–1953) в Южную Корею направился новый поток миссионеров из стран Запада. Они привезли с собой свои христианские гимны, а также, популярный в 1950–1960-х гг. *госпел* (жанр религиозного песнопения афроамериканцев южных штатов США).

В 1973 г. миссионер О Дэ Вон основал издательство *«Yesujeondodan»* – он не только перевел многие религиозные песни на корейский язык, но и стал сочинять свои.

В силу активного распространения протестантского мировидения в Южной Корее, его духовная культура стала неотъемлемой частью культурного облика страны. Появилось большое количество церковных зданий, школ, больниц. Протестанты принимали непосредственное участие в реализации тех мер, которые были направлены на преодоление тяжелых социально-политических потрясений первой половины XX века. К концу 1970-х годов в связи с ростом церквей христианские песни обрели большую популярность в стране.

По сей день духовные гимны в Южной Корее считаются важной частью жизни верующих. Свидетельством тому является издание Библии, которое в приложении содержит нотный песенник, включающий пятьсот пятьдесят гимнов [10].

В распространенном в Южной Корее и за ее пределами издании *The Holy Bible with Reference Hankul and Revised* (2001) каждый гимн имеет название как на корейском, так и на английском языках, а также имена авторов мелодии и текста. Все это позволяет произвести анализ состава, по сути, канонизированного богослужебного корейского песенника.

Его обзор позволил выявить, что среди репертуара значительную часть составляют гимны, созданные за период с XIII – по XX вв. авторами, принадлежащими разным церковным традициям: реформатской (методистская, пресвитерианская, баптистская и др.), католической (Шотландская псалтирь), кальвинистской (Женевская псалтирь, бытовавшая у гугенотов); присутствуют также гимны, основанные на народных мелодиях – английских, финских, итальянских, французских и др.; значительную часть составляют немецкие протестантские гимны XVI–XVII вв., а также современные гимны корейских авторов.

В целом протестантский хорал – продукт европейской культуры – оказал существенное влияние на формирование концепции музыкального богослужения корейского протестантизма.

Как подчеркивает доктор искусствоведения А.Б.Каяк: *«Включаясь в процессы межкультурного и межкоммуникационного взаимодействия, музыкальные системы проходят разные этапы, стадии и фазы своего исторического развития. В фазах подъема более мощные по наличному информационно-семантическому потенциалу музыкальные системы могут подчинять себе более ослабленные, деформируя или разрушая их информационно-семантическое музыкальное поле. Однако в ходе исторического развития положение партнеров музыкального взаимодействия может меняться в противоположном направлении»* [3].

В Предисловии к русско-корейскому сборнику духовных песен, опубликованному Корпорацией Церковной Музыки (г. Сеул), составленному и изданному пастором Чай-Хун Парком, дается краткое пояснение роли гимнов в жизни верующих. Важно то, что оно выражает мнение корейских верующих в отношении музыкального поклонения Иисусу Христу: *«Гимн – один из самых драгоценных даров Бога людям.*

Вначале он принадлежал только небесам, слишком святой и неоценимый, чтобы его произносили уста человека, согрешившего против Бога. Но, прощенные и очищенные кровью Иисуса Христа, мы теперь можем хвалебными гимнами прославлять Бога. Для верующих в эту истину духовное песнопение может быть могущественным источником вдохновения и силы, производящей благотворное влияние на людей, на семьи, на общество и на народы. В течение короткой истории христианства многие корейцы искренне уверовали в истину во Христе, приняли ее и, в свою очередь, стали народом, поющим славу Богу. <…> Этот русско-корейский сборник песен небольшой размером, но в нем собраны гимны о силе Евангелия и Святого Духа» [7, с. 3].

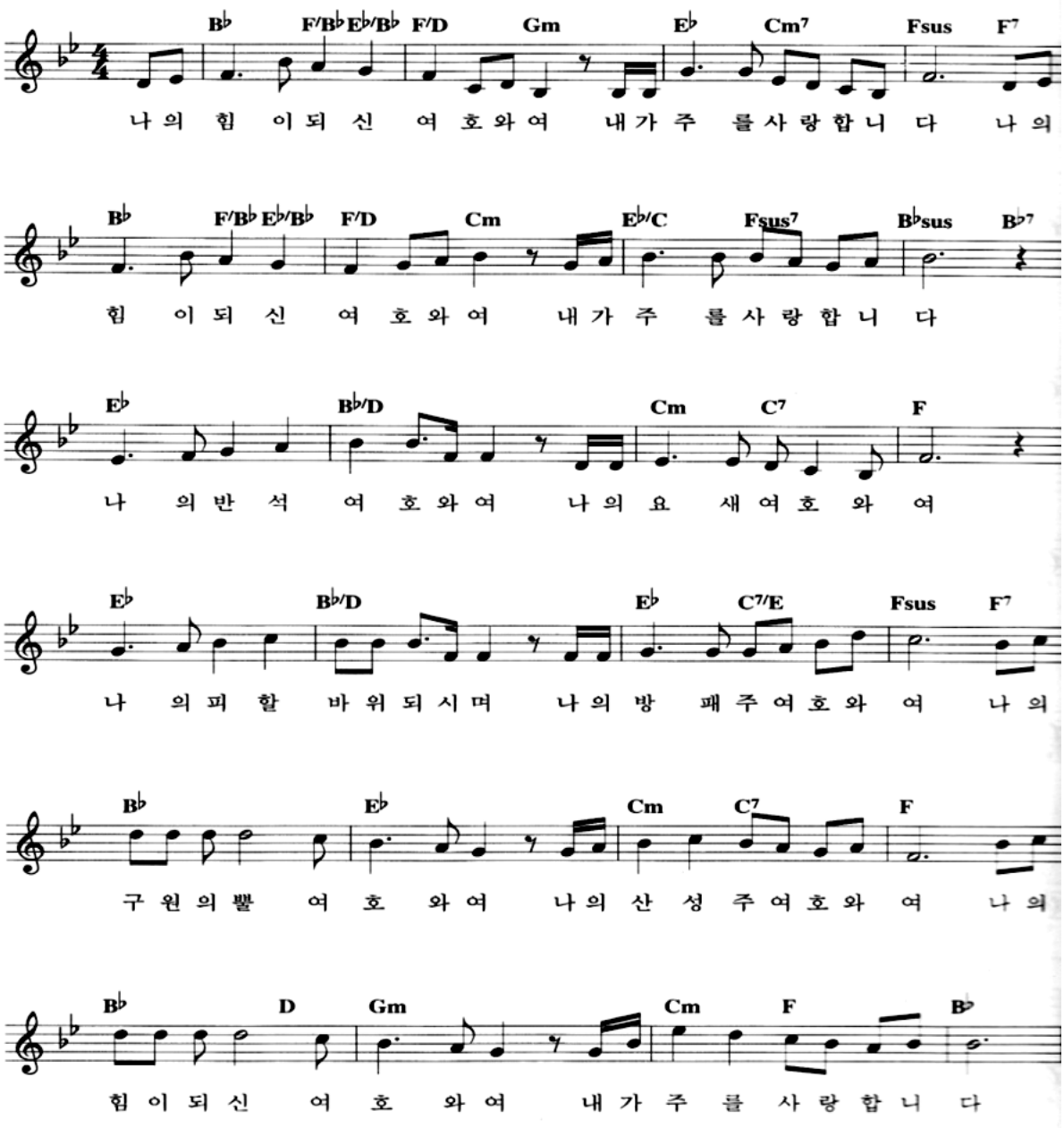
В гимнах корейских композиторов мы встречаемся с общехристианскими концептами, которые получают различное музыкальное выражение, – либо в стилистике западноевропейского хорала, либо в традиционном *«восточном»* стиле. Среди них такие, как: *«Вера», «Смирение», «Спасение», «Милость», «Искупление», «Покаяние», «Прощение».* Очень распространены концепты, репрезентирующие Божественную сущность: «*Бог – любовь», «Бог – крепость», «Бог – скала спасения», «Бог – Царь», «Иисус – Друг»* и многие другие.

Один из известных в Южной Корее композиторов-протестантов, чьи гимны пользуются широким признанием, переводятся на другие языки и распространяются корейскими миссионерами по всему миру – Хон Чжун Сик (кор. *홍정 식*, род. 1950), автор более двух сотен религиозных песнопений, певец и общественный деятель, занимающийся благотворительностью.

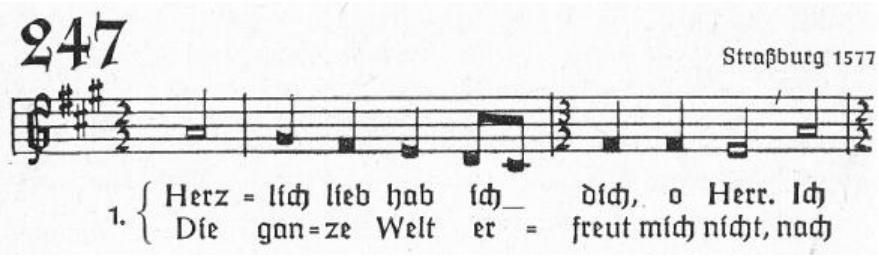
Например, его гимн *«나의 힘이 되신 여호와여» («Господи, крепость моя»),* являющийся музыкально-поэтической переработкой библейского псалма № 17, являет собой феномен продвижения библейского концепта в пространстве музыкальной культуры Запада и Востока.

Пример 5

Гимн «나의 힘이 되신 여호와여»

(«Господи, крепость моя», Хон Чжун Сик [11, с. 123]

Необходимо отметить тот факт, что в музыкальном наследии протестантизма существует весьма большое количество гимнов на основе семнадцатого библейского псалма разных авторов, написанных в разные исторические периоды.

Среди ранних примеров можно привести немецкий хорал XVI века поэта и теолога Мартина Шаллинга (Martin Schalling) *«Herzlich lieb hab ich dich, o Herr. Ich bitt, wollst sein von mir nicht fern vit deiner Güt und Gnaden»* [9, с. 322–324]. Как это типично для гимнографии протестантских хоралов, первая строка – дословный фрагмент священного текста, это важный сакральный элемент всей текстомузыкальной композиции.

Пример 6
Немецкий протестантский хорал XVI века
Мартина Шаллинга

Сравним с текстом из немецкой Библии: *«Herzlich lieb habe ich dich, Herr, meine Stärke! Herr, mein Fels, mein Burg, mein Erretter, mein Gott, mein Hort auf den ich traue, mein Schild und Horn meines Heils und mein Schutz!» («Сердечно я люблю тебя, Господи, сила моя! Господи, моя скала, моя крепость, мой Спаситель, мой Бог, моя твердыня, на которую я уповаю, щит мой, рог спасения моего, моя защита!»)* [8, с. 618]. В нем обнаруживает себя очень важный, с исповедальной точки зрения, *сотериологический концепт*, который может быть назван «Бог спасающий». Его репрезентантами выступают такие метафоры, как *«крепость», «твердыня», «прибежище», «скала», «щит», «рог».* Это один из любимых в христианском мире текстов, который был многократно реализован в духовной музыкальной культуре – гимн, выражающий поток благодарных чувств за спасение от губительных обстоятельств.

Известно, что к мелодии гимна Мартина Шаллинга (*Пример 6*) неоднократно обращались композиторы разных исторических периодов, используя ее в качестве музыкально-семиотического элемента для написания произведений разных жанров. Она встречается у С.Шейдта, Г.Шютца, Д.Букстехуде, Г.А.Хомилиуса, И.С.Баха, И.К.Киттеля, Х.Дистлера. Это свидетельствует о масштабе семиотического континуума метатекста этого гимна.

Песнопение Хон Чжун Сика за счет текста включается в этот континуальный поток, расширяя пространство функционирования библейского концепта, демонстрируя его актуальность не только в музыкальной культуре Запада, но и Востока.

Таблица 1
Подстрочный перевод гимна
(перевод выполнен автором статьи)

№№ строк	Фразы текста гимна	Перевод
1.	*나의 힘이되신 여호와여*	*Господи, крепость моя,*
2.	*내가주를사랑합니다*	*Я люблю Господа*
3.	*나의 힘이 되신 여호와여*	*Господи, крепость моя*
4.	*내가주 를사랑합니다*	*Я люблю Господа*
5.	*나의 힘이 되신 여호와여*	*Господи, крепость моя*
6.	*나의 요새 여호와여*	*Господь – моя твердыня*
7.	*나의 피할 바위 되시며*	*Господь – моя скала*
8.	*나의 방패 주여호와여*	*Господь – мой щит*
9.	*나의 구원 여호와여*	*Господь спасения моего*
10.	*나의 산성주여호와여*	*Господь – мой оплот*
11.	*나의 힘이 되신 여호와여*	*Господи, крепость моя*
12.	*내가주 를 사랑합니다*	*Я люблю Господа*

Подстрочный перевод наглядно демонстрирует наличие репрезентант рассматриваемого в статье концепта. При этом Хон Чжун Сик создает собственное музыкальное оформление текста, отражая личное эмоциональное переживание в интонационном рисунке своей мелодии. На ментальном уровне обнаруживает себя органичный симбиоз западных ценностей, заключенных в библейском концепте, и творческого потенциала человека, принадлежащего восточной культуре.

На сегодняшний день южно-корейские миссионеры-христиане работают по всему миру. Через их работу активно распространяются и библейские концепты, в том числе и через гимны.

Протестантское песнопение как элемент культуры по сей день принимает активное участие в процессе взаимодействия культур, в том числе и музыкальных. Будучи смысловыми доминантами текста, библейские концепты обретают музыкальные формы выражения исходя из культурно-исторических и национальных условий.

В целом процесс продвижения библейских концептов способствует трансмиссии культуры, выраженной в том, что христианские ценности, принесенные в XIX в. на корейскую землю протестантами из Европы и Америки, прижились в пространстве восточной культуры. Они в значительной степени обогатили корейскую культуру, во-первых, за счет достижений западной цивилизации; во-вторых, за счет активизации национального самосознания. В результате корейские верующие из *группы-реципиента* оказались в роли *группы-донора*. Сохраняя традиции мировой протестантской культуры, они внесли в нее свой национальный колорит, сделав некоторые корейские гимны достоянием мирового религиозного сообщества.

Литература

1. *Бачинин В.А.* Биографический метод в социологии религии: жизненный мир южнокорейского пастора / Философия, религия и культура стран Востока. – СПбГУ, 2007.
2. *Захаренко И.В.* Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символ прецедентных феноменов / Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И.Изотов. М.: «Филология», 1997. Вып. 1. – 192 с. – С.82–103.
3. *Каяк А.Б.* Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты / Автореф. …. док. искусств. – М., 2011. [Электронный ресурс]. – URL: http://dissers.ru (Дата посещения 15.09.2017).
4. *Левит С.Я.* Культурология. XX век. – СПб.: Университетская книга; ООО Алетейя, 1998.
5. *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. М. 1982. – 479 с. [Электронный ресурс]. – URL: http://booksee.org/book/671491 (Дата посещения 15.09.2017).
6. *Михайленко О.М.* Лингвоэтическая картина мира: концепты «счастье» и «блаженство» как семантические дуплеты: автореферат

диссертации … кандидата филологических наук: 10.02.19. Теория языка. – Краснодар, 2006.

7. Христианские гимны. Первое издание – июль 1992 г. Напечатано комитетом по изданию русско-корейского сборника духовных песен. Издано и напечатано Корпорацией Церковной музыки (Сеул). Дата издания в сборнике не указана.

8. *Die Bible.* Oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Dr. Martin Luther. Ausgabe 1912. Verlfg Friedrich Bischoff GmbH – Frankfurt am Main. – S 618.

9. Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für evangelisch-litherischen Kirchen Nidersachsens. Mit Lektions. – Hannover, 1958. – S. 322-324.

10. The Holy Bible with Reference Hankul and Revised. – Korean Bible Society, 2001. – 423 p.

11. 한국인의 워쉽 (Хон Чжун Сик. Южнокорейское поклонение / Нотный сборник. – Сеул, 2003. – 130 с.).

Зыков А.И. (Саратов)

Роль единства «текстов» в спектакле при постановке пьесы классического репертуара

Классика, как показывает история театра, не сходит со сцены во все времена. Какие бы изменения не происходили в обществе, её сюжеты оказываются актуальными. Сегодня пьесы великих драматургов не просто востребованы, но и составляет весомую часть репертуаров столичных и нестоличных театров, не теряют зрительского и публицистического интереса. Учёные также активно «вспахивают» в исследованиях театральную ниву, при этом культурная жизнь подбрасывает всё новые и новые вопросы, в числе которых – и проблематика статьи.

Классическое литературное произведение, попадая на сцену, должно обрести «плоть» и «кровь», то есть стать видимым и слышимым. Кроме пьесы, здесь «задействуются» ещё и иные части театрального действия, которые, как утверждает Ю.М.Лотман, создают *«единый текст спектакля»*. Целостность постановки, по его определению, складывается из *«словесного текста пьесы, игрового текста, создаваемого актёрами и режиссёром, и текста живописно-музыкального и светового оформления»* [9, с. 596–597]. Проблемы «текстов» в свою очередь затрагивают проблемы режиссёрской свободы и её границ, о чём ещё в 1980-х годах писал П.Пави [10]. Работы этих авторов подняли вопросы взаимодействия «текстов» и «отношений» режиссёр–драматург на уровень серьёзных теоретических и методологических обобщений, но к практикам театра результаты исследований пока применяются не системно.

Попробуем в данной статье рассмотреть, какую роль играет единство «текстов» в спектакле при постановке пьесы классического репертуара. Их сюжеты, изначально хорошо известные зрителю, позволяют выдвинуть на первый план вопрос о том, *как* всё будет преподнесено, а не о том, *что* будет происходить с персонажами. Главным материалом для рассмотрения стали постановки, основанные на

режиссёрском методе, обозначенном Е.А.Слесарем [12] как *«театр драматурга»*, т.е. есть таком способе постановки, при котором литературный текст остаётся неизменным. Это спектакли «Бешеные деньги» (2012, режиссёр – народный артист России А. Кузин, Саратовский академический театр драмы им. И.А.Слонова) и «Волки и овцы» (2015, режиссёр – заслуженный деятель искусств РФ А.Кац, Тамбовский драматический театр).

Следует заметить, что драматургия А.Н.Островского и постановки его пьес на драматической сцене постоянно находятся в сфере внимания исследователей. Главную нишу здесь занимают труды Н.А.Шалимовой [13], однако в избранном нами ракурсе ни она, ни другие учёные исследований не проводили.

Выбор пьес А.Н.Островского не случаен: его драматургия сегодня оказывается в числе самых востребованных. В афишах только главных московских театров обнаруживается около 30 постановок по его пьесам. На периферии обращение к А.Н.Островскому само по себе становится гарантией зрительского интереса, а, значит, финансового успеха.

С чем же связана такая тяга театров и зрителей к пьесам, написанным ещё во второй половине XIX века? Отвечая на этот вопрос, мы обратились к рецензиям, мнению театральных деятелей, постановщиков, критиков (О.Булгакова, П.Киле, Р.Самгин).

Кратко резюмируем их. Для зрителей это возможность взглянуть на себя и свои поступки как бы со стороны, когда литературный материал оказывается актуальным современникам, провоцируют отождествление *«героя классического произведения и самого себя, в первую очередь – эмоциональным узнаванием себя в этом персонаже: он чувствует так же, как и я»* [3, с. 168]. Ещё один момент – злободневность затронутых проблем: пьесы А.Н.Островского *«отображают современные реалии точнее и полнее, чем современная пьеса. Те лица, коих поспешили назвать "новыми русскими", оказались нашими знакомцами из пьес Островского»* [5].

Для театральных деятелей этот автор означает встречу с прекрасным текстом: спектакль *«по классической пьесе – это театр не просто весёлый, но и умный […] Поэтому без Островского нам не обойтись […] у многих режиссёров с его пьесами связаны начало карьеры, большой удачи […] автор даёт какую-то дополнительную подъемную силу и становится прекрасным учебным материалом и для актёра, и для режиссёра»* [11].

Итак, причин для тяги как зрителя, так и театра несколько: ситуации, взаимоотношения, проблематика понятны сегодняшнему зрителю и актуальны для него; сюжетная слаженность текстов, «прописанность» характеров персонажей, их развитие, «столкновения» друг с другом являются профессиональной «школой» и возможностью художественных интерпретаций благодатного материала для актёров и режиссёров; наконец, и для одних, и для других язык пьес А.Н.Островского воспитывает вкус к слову, формирует умение пользоваться им красиво и умно.

Обратимся к избранным спектаклям и попытаемся рассмотреть, удалось ли в саратовской и тамбовской постановках из литературной пьесы создать на сцене «единый текст спектакля»? Получилось ли у режиссёров объединить в своём замысле сценографию, костюмы, пластику, танец, музыку и актёров, и возник ли целостный художественный образ, понятный зрителю и принятый им?

Саратовский спектакль являет собой традиционное прочтение во всех смыслах. Костюмы и сценография (художник – Ю.Наместников) лишены прямых отсылок к современности: длинные платья, шляпы, трости, фрагмент здания (при нехитрых поворотах круга показывающих его с внешней и внутренней стороны) и т.д. Режиссёр погружает зрителя в ту атмосферу, которой изначально пропитана драматургия Островского. Ничего не меняя ни в диалогах, ни в расположении мест действия, он сосредоточивает своё внимание на актёрах, тщательно прорабатывая каждую сцену «по К.С.Станиславскому»: чего добивается персонаж, что происходит с ним «за произносимым текстом», как он изменяется в процессе действия и т.д. Режиссёр не позволяет актёрам просто «рассказывать» литературный текст – он побуждает их следовать по точному маршруту построенной «внутренней жизни» персонажей, не забывая при этом о «внешнем проявлении» происходящих процессов. То есть мыслительная логика действующего лица и эмоциональная окраска восприятия событий, поиска и принятия решений становятся мотивацией его поступков, отражаясь на характере пластики, чередовании переходов и статики, жестикуляции, мимики и т.д. Отсюда возникает естественное и одновременно предельно логичное построение мизансцен.

Уже такая работа над ролью приковывает внимание и интерес зрителей. Но режиссёр понимает, что действие отдалено от современных моделей поведения расстоянием почти в полтора столетия (пьеса написана в 1869 г.), а потому за счёт пластики и музыки ещё и

адаптирует её. Актёры не воссоздают этику поведения ушедшей эпохи – в их исполнении она, по сути, соответствует сегодняшним реалиям: они ходят, приветствуют друг друга, обнимают, отталкивают и даже дерутся, «как в жизни». Конечно, костюмы обязывают двигаться человека иначе, нежели в джинсах и спортивной футболке, однако поведение персонажей лишено чопорности и псевдо-аристократизма. А потому становится узнаваемым для зрителя.

Важную роль здесь играет музыкальное оформление спектакля. Оно не просто берёт на себя функцию эмоционального, чувственного проявления персонажей, но и подчёркивает, усиливает драматизм ситуаций и переживаний героев. Музыка рассказывает то, о чём человек молчит, страдая и мучаясь, или то, что он, задыхаясь от счастья, не может выразить словами. «Внутренняя жизнь» персонажей становится не только видимой зрителем, но и слышимой им. Внимателен режиссёр и к темпо-ритмам спектакля: действие то ускоряется, увлекая по пути, словно лавина, всех действующих лиц, то замедляется, как будто оттягивая разрешение ситуации и интригуя зрителей.

Так соединение важнейших элементов театрального действия рождает целостный художественный образ спектакля и оставляет тот самый след в восприятии зрителей, который долго хранится в эмоциональной памяти. Оценивая режиссёрскую работу, театральный критик Е.Богданова отметила главное: *«зрелищность его спектаклям придают не внешние атрибуты, а внутреннее содержание»* [1].

Но самое интересное состоит в том, что постановщик, бережно относясь к тексту драматурга, не остаётся его «послушным исполнителем». Сценическая трактовка пьесы сосредоточивает внимание не на Лидии – главной героине Островского, а на другом персонаже – Василькове, добивающемся её любви, затем ставшем её мужем, разорившемся из-за неё, но сумевшем подняться вновь. Именно *его* переосмысление жизни, внутренний перелом становится основной задачей исследований режиссёра.

Этот момент позволяет пока кратко обозначить очень важный вопрос об авторстве спектакля: режиссёрская интерпретация персонажей делает постановку оригинальной, то есть отличной от трактовки литературного автора. Режиссёр, не меняя драматургического текста, создаёт своё смысловое пространство, интересное и убедительное. При этом его решение горячо принимается зрителем, рождает душевный отклик в театральном зале. Сама же постановка становится

востребованной, нужной, о чём свидетельствует наполняемость зала и сегодня, спустя уже шесть лет после первого представления.

Позволим себе некоторые обобщения по поводу рассмотренного спектакля. В саратовской постановке пьесы «Бешеные деньги» режиссёром был сделан акцент на «игровом тексте» спектакля, то есть на актёре. Все другие его части-«тексты» были организованы в подчинении актёрской игре и выявлении её важных сюжетно-смысловых аспектов. Постановщик умышленно не стал «выпячивать» костюмы и сценографию как некий смыслонесущий художественный образ и отказался от танца («условного» образного языка) – пространство его спектакля основывается на «бытовом» подходе. При этом пластика взяла на себя роль яркого выразительного средства перипетий «внутренней жизни» персонажей, а музыка подняла её на высокий эмоциональный уровень. Режиссёр сумел выстроить все части спектакля в единый «текст», отдав каждому из них важную роль, но подчинил их в спектакле строгой иерархии. Подобно распределению актёрских ролей в театральном действии, одни их них стали главными, другие исполнили роль «определений» и «дополнений». Но самое важное – это то, что режиссёру удалось связать все элементы в смысловое и композиционное целое: «единый текст» оказался объединён общей стилистикой спектакля.

Обратимся ко второму спектаклю по пьесе А.Н.Островского – тамбовской постановке, которая также вписывается в модель «театр драматурга».

Если и здесь также начать со сценографии и костюмов, то мы обнаружим совершенно иной подход. В этой постановке режиссёр отказался от конкретизации места действия пьесы, создав условное пространство: конструкцию в виде круга со свисающими с неё красными флажками, обрамляющую сцену. Она однозначно напоминает детали охоты на волков. Художник-постановщик спектакля Т.Швец разъясняет: *«Это огромный капкан и вместе с тем волчий круг, каким в лесу ловили волков. По ходу действия он поднимается, и вся площадка оказывается словно "театр в театре". Все детали заявлены с самого начала, потом они только меняются местами»* [4]. При этом костюмы здесь, как и в рассмотренном спектакле «Бешеные деньги», не выходят за рамки эпохи А.Н.Островского.

Ещё одним средством, раскрывающим режиссёрскую концепцию постановки, стал танец. Исполняя роль пролога и эпилога сценического действия, он усиливает идею простыми и понятными сред-

ствами. Хореограф Н.Беляева рассаживает актёров и сосредоточивает внимание исключительно на движениях ног: условный бег «волков и овец» задаёт «правило игры» и подытоживает концепт постановки.

Таким образом, идея постановщика, художественный образ его спектакля выявляется и визуализируется, прежде всего, именно в сценографии и танце, чем ярко отличается от саратовской постановки. Именно на этих «текстах» режиссёр делает здесь свой акцент. Отметим, что эти элементы визуализации художественного образа театрального действия, безусловно, сразу же «подкупают» зрителя, вызывая интерес к происходящему на сцене с первых минут.

Что же происходит с «игровым текстом» – актёрами? Их игру, в отличие от условных средств сценографии и танца, режиссёр выстраивает в совершенно ином ключе. Происходящее с персонажами, как и в саратовской постановке, представляет собой «бытовое» действие. Здесь также присутствует разработка ролей «по К.С.Станиславскому», однако существование действующих лиц, взаимоотношения друг с другом рассматриваются с позиции исторического приближения к эпохе Островского: сословные различия, особенности этикета и т.д.

Кроме того, режиссёр предельно ограничивает «внешнее» проявление происходящих с персонажами «внутренних» процессов, прибегая к статуарности мизансцен и неспешности развития действия. В результате театральная история уже в середине первого акта теряет зрительский интерес: на сцене – незнакомые («чужие» по их поведению сегодня) люди, с непонятными («допотопными») заботами и проблемами.

При этом режиссёр как будто намерено «забывает» о темпоритмах спектакля. Каждая сцена становится одинаково важной, отчего теряется динамика происходящего, и всё действие, словно «застревает» на месте. А сами актёры при этом выглядят «смотрителями музея», отвлечённо рассказывающими истории из далёкого прошлого.

Музыкальное оформление спектакля, так хорошо заявленное в начале действия и «поддержанное» танцем, вынуждено в дальнейшем исполнять лишь одну роль – соединяющего «мостика» между отдельными сценами. Пытаясь за его счёт хоть как-то «сцементировать» цельность сценической истории, режиссёр невольно переводит этот «текст» спектакля из разряда средств эмоционального воздействия на зрителя в средство фонового «латания» звуковой и действенной «дыры».

Так история с хорошо знакомыми перипетиями пьесы, когда значимая фигура губернии – помещица Мурзавецкая, выступающая вначале в роли «волчицы» и преследующая свою жертву – богатую молодую вдову Купавину, в конце концов, сама оказывается загнанной в угол «овечкой», стала вдруг неактуальной сегодня, превратившись в утомительное зрелище.

При этом пьеса, написанная ещё в 1875 г., сама по себе интересна: А.Н.Островский, как известно, не только утверждал, что успех театра обусловлен, прежде всего, хорошо написанной пьесой [8], но и следовал этому «правилу». «Волки и овцы» безупречно выстроены по сюжету и отточенности диалогов, актуальны по проблематике (в том числе, и для нынешнего времени). Однако эти достоинства пьесы растворяются в сценическом пространстве данной постановки. В тамбовском спектакле выстроить единый «текст» театрального действия режиссёру не удалось.

Проблема, как представляется, состоит, прежде всего, в отсутствии иерархической «выстройки» частей спектакля. Главным «текстом» сценического произведения всегда должна оставаться актёрская игра. Какой бы интересной ни была пьеса, какой бы оригинальностью ни обладала сценография, какую бы зрелищность и чувственность ни несли в себе танец и музыка – всё это без актёрского «живого» существования останется отдельными «текстами» спектакля. Ведь именно через актёра в сценическом произведении зритель либо узнаёт своих современников, либо нет, либо сопереживает происходящим за рампой проблемам, либо остаётся к ним равнодушным. Отметим особо: это условие актуально вне зависимости от того, какой модели режиссёрского метода соответствует спектакль – «театру драматурга» или «театру режиссёра», где текст пьесы подвергается изменениям.

В данном случае имело место еще несколько причин, среди которых – отсутствие общей стилистики в создании «единого текста спектакля». Сценография и танец задали определённые «правила игры» и знаковыми, образными средствами обозначали пространство, где охота одних за другими должна была бы происходить практически буквально. Сделано это было современными средствами *условного театра*, когда место действия не имеет значения. Актёрская же игра оказалось построена как *бытовое действие*, да ещё и с попыткой «воссоздать» на сцене людей именно XIX века, с их взаимоотношениями, манерой поведения и т.д. В результате актёры изображали

персонажей как незнакомых им существ с ушедшими в прошлое проблемами. А с ними были нивелированы темпо-ритмы действия и потеряна динамика спектакля. Безусловно, зритель в этой ситуации также оказался сторонним наблюдателем происходящего на сцене, которое к нему – сегодняшнему – не имеет никакого отношения.

Один из известнейших театральных деятелей В.Гафт определил суть проблемы так: *«Играть слова и буквы неинтересно […] нужен режиссёр, который поставит спектакль с таким прицелом, что вытащит потаённые смыслы. И актёры нужны сильные – настоящие личности. […] Почему бывает скучно? Скучными руками сделано. Нет ничего интереснее, чем думающий или активно действующий персонаж, который может держать зал часами. Это как огонь в камине, от которого оторваться нельзя. Но для этого нужно быть огнём и для этого нужно иметь камин»* [2].

Обращение современного театра к классике – это надёжный путь к успеху, но ещё не успех. Её гигантский, целостный потенциал таков, что каждое время может найти в ней много созвучного ему – этому времени. Но таковое не происходит само собой, а требует больших творческих усилий режиссёра, актёров, их общего понимания запросов современности.

Данная статья, безусловно, не решает всех проблем «успеха» и «неуспеха» спектакля. Но то, что большая часть востребованности и признания театрального действия зависит от единства всех его «текстов», представляется очевидным. Именно в этом алгоритме рождается художественный образ произведения, который от написанного слова приобретает на сцене «плоть» и «кровь» в том, что зритель видит, слышит и чувствует.

Литература

1. *Богданова Е.* Бешеные и деньги / «Баготей» от 03.05.2012. – URL: http://artclub.renet.ru/theatres/drama/dengi_ostrov_a.htm

2. *Борзенко В.* Актёр Валентин Гафт: «Действующий персонаж – это огонь в камине» / Научно-культурологический журнал «RELGA». – №15 [213] от 01.10.2010. – URL: http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2758

3. *Булгакова О.* Неосвоенная классика («Обрыв» И.А. Гончарова в МХТ им. А.П. Чехова) / Современная драматургия. – 2010. – №4. – С. 167168.

4. Волки и овцы / Официальный сайт Тамбовского областного государственного автономного учреждения культуры «Тамбовтеатр». – URL: http://tambovteatr.ru/o-teatre/pressa/310-volki-i-ovtsy.html

5. *Киле П.А.* Современный театр и Островский. – 2006. – URL: http://www.renclassic.ru/Ru/Journal2/847/1511/

6. *Островский А.Н.* Бешеные деньги / Избранные произведения. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – С. 461–538.

7. *Островский А.Н.* Волки и овцы / Избранные произведения. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – С. 625–714.

8. *Островский А.Н.* Записка об авторских правах драматических писателей / Статьи о театре. Записки. Речи. 1859-1886 // Полное собр. соч. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. – Т.12. – С. 43–52.

9. *Лотман Ю.М.* Семиотика сцены // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 2005. – С. 583–603.

10. *Пави П.* Словарь театра / Перевод с фр. под ред. К. Разлогова – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

11. Премьера комедии «Лес» по пьесе Александра Островского / Официальный сайт Министерства культуры Российской Федерации. – URL: http://mkrf.ru/press-tsentr/novosti/region/detail.php?id=254850&print=Y

12. *Слесарь Е.А.* Режиссёр – драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX–XX веков: автореферат дис… канд. иск. – СПб.: СПбГУП, 2006. – 27 с.

13. *Шалимова Н.А.* Антропологические проблемы театра А.Н.Островского: (Опыт постижения художественной реальности): дис… доктора иск. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000. – 278 с.

Котович Т.В. (Витебск, Беларусь)

Малевич/Лисицкий – проекты: Красные клинья плакатов

В начале 1919 года Казимир Малевич начал работать в Государственных свободных художественных мастерских, переехав в Москву из Петрограда. Он возглавлял мастерскую, был ее главным мастером. А Лазарь Лисицкий, уже работавший в Витебске у Шагала, возглавлявший архитектурную мастерскую и готовивший в Витебском народном художественном училище новую, графическую мастерскую, прибыл в Москву за материалами и средствами для этой своей печатной мастерской. Летом 1919 года в Немчиновке Малевич написал труд «О новых системах в искусстве», что стало фундаментом системы эволюции искусства, это было начало формирования теории прибавочного элемента, но в Москве напечатать эту работу возможности не было. И Малевич решился на предложение Лисицкого уехать в Витебск, где в графической мастерской эта работа будет издана, что и произойдет в декабре того же года. Из письма Л. Лисицкому: «Выходом этой книжечки приветствую вас. Она будет следом моего пути и началом нашего коллектива движения» [Казимир Малевич о себе. Современники о Малевиче. Том 1, – М., 2004., с. 114].

Заявление в ГСХМ с просьбой освободить его от занимаемой должности он напишет 29 октября из Витебска. Из Витебска Малевич сообщал: «… очень скоро пришлось собраться и уехать в Витебск; последний производит на меня впечатление ссылки; совершенно неожиданно приехали люди Витебска, вытащили меня из-под опеки угрожающего холода и темноты. ... Вся моя деятельность сосредоточилась в одном доме, где я живу, имею комнату, свет, тепло и другие удобства. Главное, что вся моя энергия может пойти на писание брошюр, теперь займусь в витебской ссылке усердно – кисти все дальше и дальше отходят. Витебск для меня должен многое сделать, но и я сам тоже для него, я должен написать, он должен издать… Витебск

принял меня радушно, не знаю, как будет проводить… Ехали трое суток до Смоленска со скоростью 5-12 верст в час, вагоны полны, так что ходили-лазили с любезного разрешения по сгорбленным спинам, собирали лес-дрова для паровоза, ночевали в Смоленске, на дворе осмотры. Нужно действительно обладать энергией, чтобы вынести этот ужас» [Малевич о себе…, с. 111]. Но именно Витебск стал его пафосом: манифесты, философские тексты, прокламации, заявления, теория, и – главное – собственная школа, педагогическая система. Учение Малевича было сформировано и доказано в Витебске.

В декабре 1919 года отмечали 2-ю годовщину Комитета по борьбе с безработицей. Витебский Комитет по борьбе с безработицей был создан в декабре 1917 года и подчинялся Центральному Совету профсоюзов и фабрично-заводских комитетов [ГАВт (Госархив Витебской области), ф. 238, оп. 1, д. 2, л. 152]. В его задачи входило изучение промышленных рынков для облегчения положения безработных, организация собственных предприятий, оказание содействия артелям и общественным организациям, а также организация общественных работ.

В Комитет входили представители правлений профсоюзов Витебска, руководством Комитета было общее собрание, которое в мае 1918 года заявляло: «Витебскимъ Центральнымъ Совѣтомъ Профессіінальныхъ Союзовъ и Центральнымъ Бюро Фабрично-Заводскихъ Комитетовъ организован Комитетъ по борьбе съ безработицей, которому, благодаря цѣлому ряду обстоятельствъ удалось оборудовать большой заводъ сельскохозяйственныхъ машинъ и орудій, цѣлый рядъ мастерскихъ, въ которыхъ работаетъ до 1000 рабочихъ, и получить въ свое распоряжение довольно крупную сумму денегъ.

Кромѣ того, Комитетъ предполагаетъ въ ближайшее время начать работы по канализаціи города, огородничеству и т.п.

Комитетъ ставитъ своей задачей не только организовать работу для безработныхъ на данное время, но считаетъ своею задачей, создавая настолько солидные предпріятія, существованіе которыхъ было бы обезпечено и въ будущемъ, влиять на все рабочее движеніе въ Витебскѣ и въ губерніи.

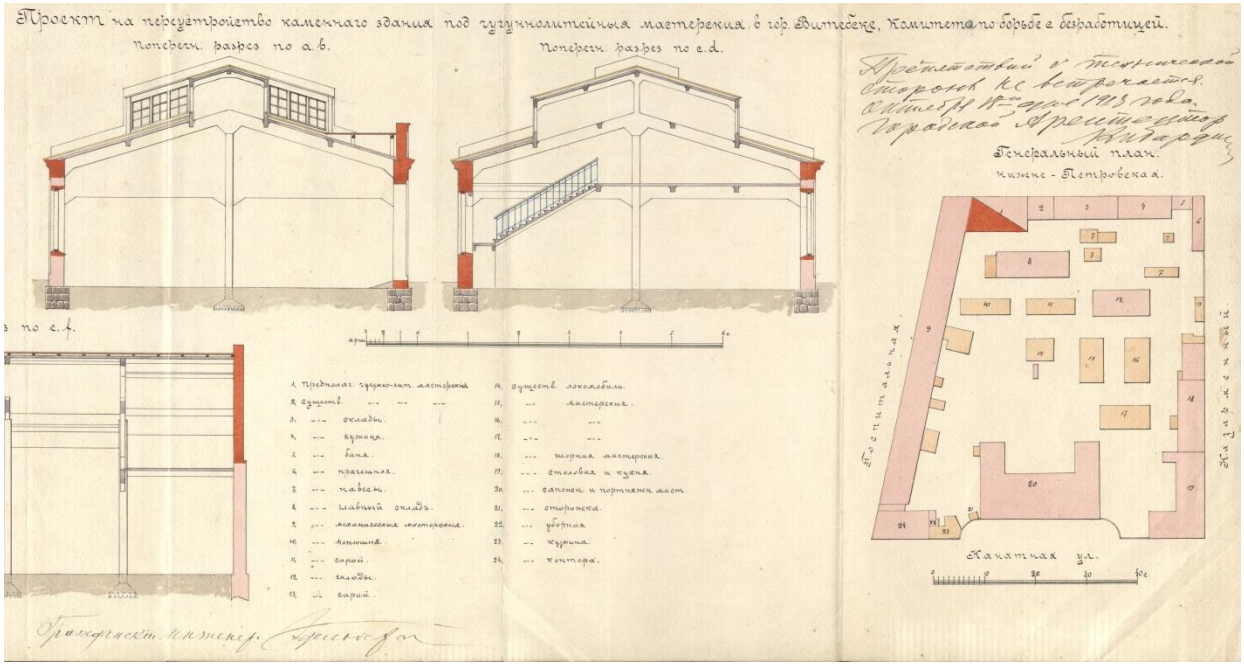
<…> считалъ бы болѣе чѣмъ желательнымъ имѣть въ средѣ руководителей и работниковъ нарождающихся рабочихъ предпріятій, которымъ суждено сыграть большую роль въ жизни Витебскаго пролетаріата столь опытнаго и идейнага работника» [ГАВт, ф. 238, оп. 1,

д. 2, лл. 61-61 об.]. Александр Тарле писал о силе Комитета [ГАВт, ф. 238, оп. 2, д. 2, л. 1].

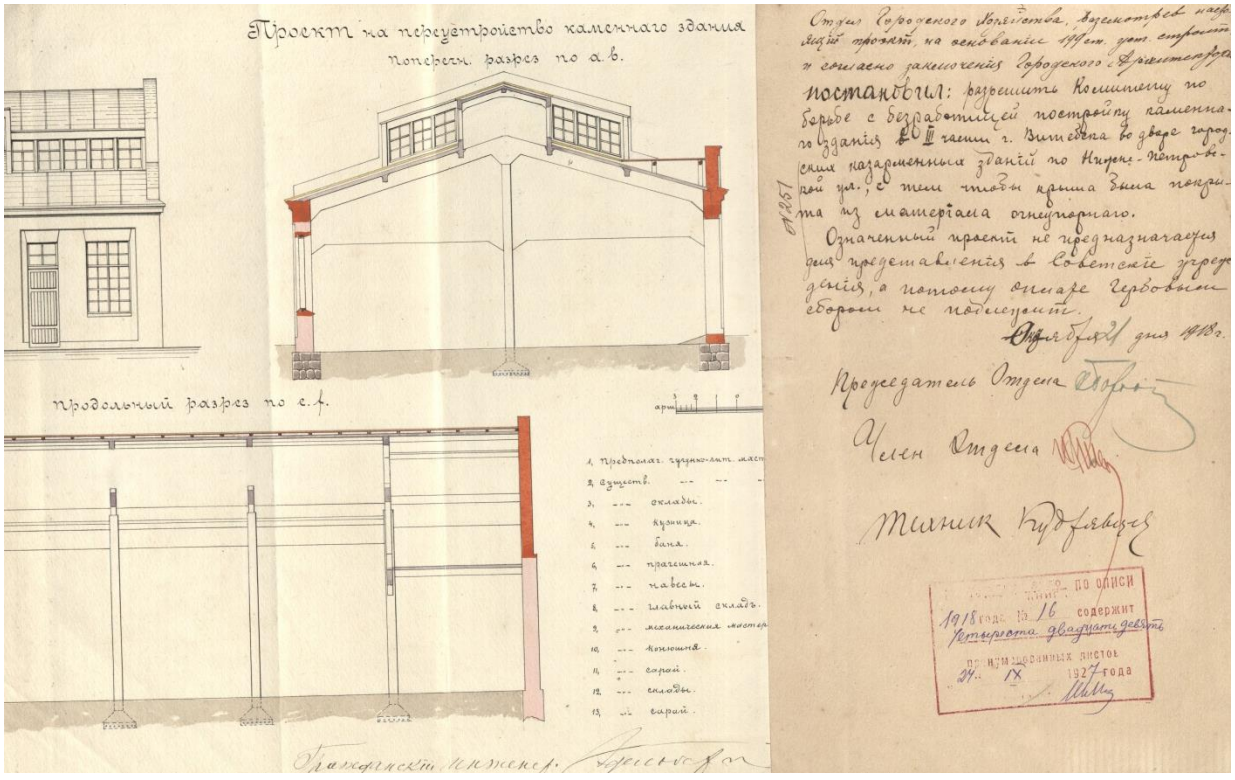
На штампах Комитета обозначалось «Комитет по безработице», «Витебский комитет безработных» и пр. И адреса на штампах: «В.Петровская, 35», «Канатная, 37», «Белые казармы», «быв. Казармы», «быв. Белые Казармы». Белые Казармы занимали целый большой квартал в Задвинье.

Немецкая аэрофотосъёмка 1941 года

Квартал Белых казарм (слева Канатная улица, сверху – север – Госпитальная, справа – Нижне Петровская, снизу – юг – Казарменный переулок. Сверху в самый центр Белых казарм упирается Верхне Петровская).



ГАВт, ф. 238, оп. 1, д. 6, л. 429. На плане справа мы видим три здания, выходящие на Канатную (именно их оформление видно на фото ниже по тексту)



Уже в январе 1919 года в Комитете задумались о предстоящих празднествах и выбрали комиссию по их организации: «Усматривая в предстоящих торжествах проявление сплоченности и организованности рабочих масс Комитета, принять всякое посильное участие в

предстоящих торжествах, для чего делегировать в комиссию по организации празднества тт. Иванову, Тумаркина и Шацкого» [ГАВт, ф. 238, оп. 1, д. 11, л. 2].

Однако в это же самое время (11.01.1919) Губисполком предпринял первую попытку уничтожить Комитет: «1) комитет по борьбе с безработицей, организованный в период острой безработицы, в настоящий момент, когда помощь безработным оказывается соответствующими государственными органами (Комиссариат Труда), является организацией отнюдь не выполняющей задач, которые были положены в основу своих работ и 2) организованные Комитеты за счет государственных ссуд, как денежными ссудами, так и сырьем промышленные предприятия должны быть включены в общую схему экономических органов Советской власти и перейти на положение предприятий государственных, с государственным типом управления. Витебский комитет ликвидировать и передать предприятия в ведение Витебского Губернского Совета народного Хозяйства» [ГАВт, ф. 238, оп. 1, д. 11, лл. 27-27 об.].

Руководитель Комитета Александр Тарле приложил огромные усилия по его сохранению. Из Президиума ВСНХ из Москвы телеграфировали: «<…> отменить постановление Витебского Губисполкома о ликвидации этого Комитета, а созданную для его проведения ликвидационную комиссию считать распущенной <…>» [ГАВт, ф. 238, оп. 1, д. 11, л. 10].

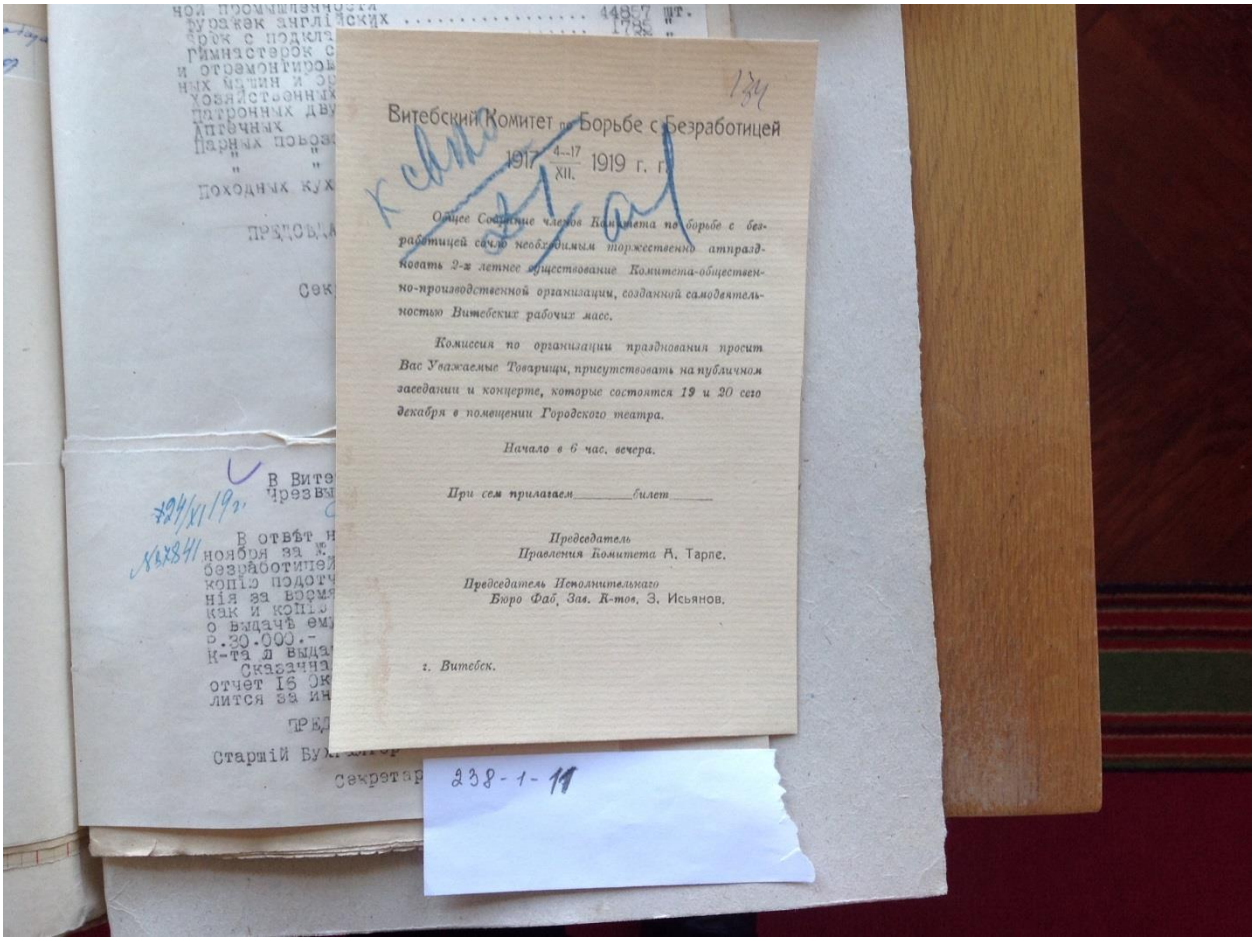
Витебские власти, тем не менее, подчёркивали, что Комитет не только отступает, но и действует прямо во вред общей хозяйственно-экономической политике Советской власти. Это было понятно, ведь комитет выпадал из общегосударственной собственности. М. Костерин позднее вспоминал: «Выдали *меньшевистскому* (выделено нами. – ред.) Комитету по Борьбе с безработицей солидные суммы денег» [Красная быль, С. 173]. Искали любые поводы для его уничтожения: «Кроме того, будучи экономически слабым, с крупной задолженностью, зарекомендовал себя как создавший ряд предприятий, неспособных содержать себя за счет своего производства, что является следствием целого ряда происшедших волнений среди рабочих предприятий Комитета» [ГАВт, ф. 238, оп. 1, д. 11, л. 49].

В 1923 году в сборнике «Красная быль» С. Крылов писал: «Потребовалось два года (1918 и 19) отчаянной ломки кустарного производства, собирания мелких мастерских, отдельных швейных машин, бадеек, инструментов и колодок в одно целое, в крупные мастерские

и фабрики, собирания рабочих, а также и бывших хозяйчиков (принудительно) в организованные крупные трудовые коллективы, чтобы внести новые организационные формы и во внутреннее содержание промышленности» [Красная быль. Сб. ст., воспоминаний и материалов под ред. С. Крылова. – Вит.Губ.Бюро, 1923. С. VI].

В конце 1919 года Комитет с размахом отмечал свой праздник или с надеждами, или уже на прощание и без всякой надежды (2 февраля 1920 года Президиум ВСНХ ликвидировал Витебский Комитет и передал его предприятия Витгубисполкому [ГАВт, ф. 238, оп. 2, д. 2, л. 2], 20 марта 1920 года СНК за подписью Фотиевой отменил решение ВСНХ о ликвидации [ГАВт, ф. 238, оп. 2, д. 2, л. 9], но Комитет уже не восстановился).

Телеграммы в связи с празднованием были разосланы в Наркомфин, в Президиум ВСНХ, в Райпродукт (!), в Главпродукт, в Центроутиль, в отдел обуви, в Сельмаш, в Главкож.


Витебский Комитет по Борьбе с Безработицей

1917 4–17 XII. 1919 г. г.

Общее Собрание членов Комитета по борьбе с безработицей сочло необходимым торжественно отпраздновать 2-х летнее существование Комитета-общественно-производственной организации, созданной самодеятельностью Витебских рабочих масс.

Комиссия по организации празднования просит Вас Уважаемые Товарищи, присутствовать на публичном заседании и концерте, которые состоятся 19 и 20 сего декабря в помещении Городского театра.

Начало в 6 час. вечера.

При сем прилагаем _____ билет _____

Председатель
Правления Комитета А. Тарпе.

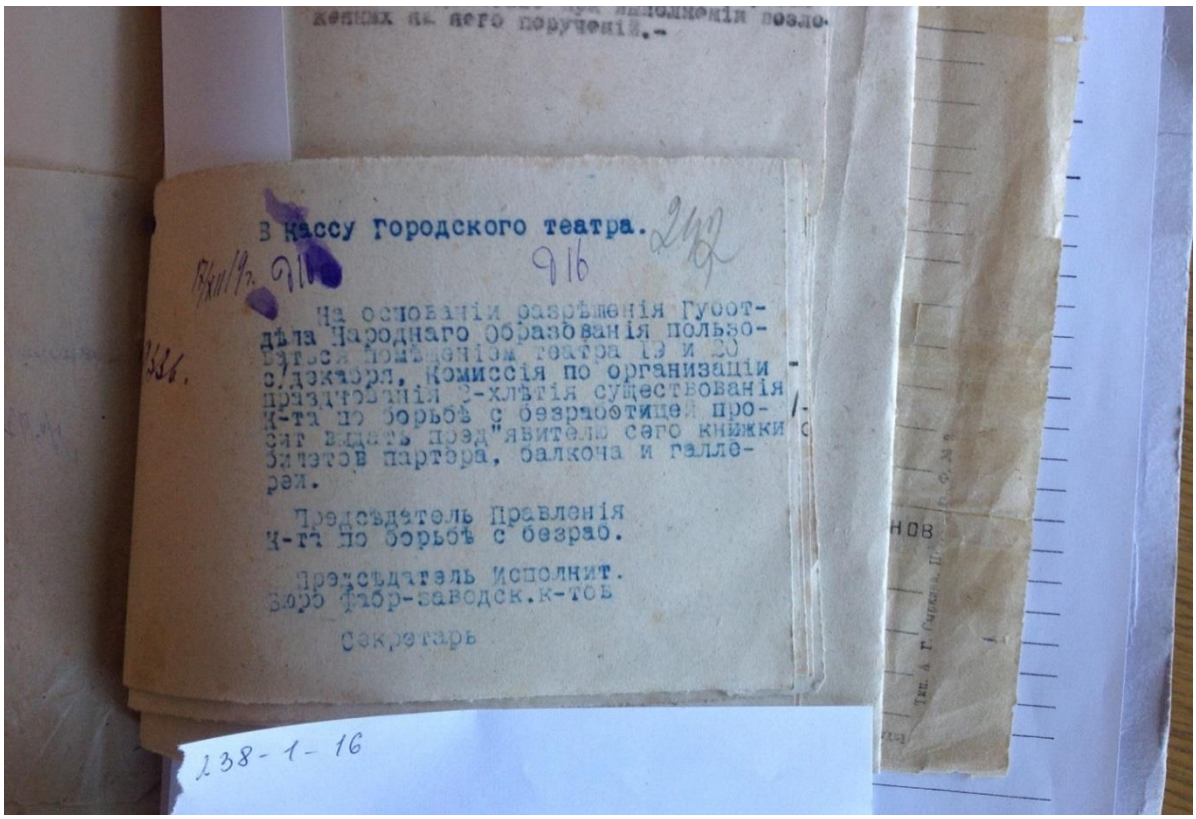
Председатель Исполнительного
Бюро Фаб, Зав. К-тов. З. Исьянов.

г. Витебск.

134

238-1-11

Приглашение на собрание по поводу юбилея.
ГАВт, ф. 238, оп. 1, д. 11, л. 134



В кассу Городского театра.

916

На основаніи разрѣшенія Губотдѣла Народнаго Образованія пользуется помѣщеніемъ театра 19 и 20 с.декабря, Комиссія по организаціи празднованія 2-хлѣтія существованія К-та по борьбѣ с безработицей просит выдать предъявителю сего книжки билетовъ партера, балкона и галлереи.

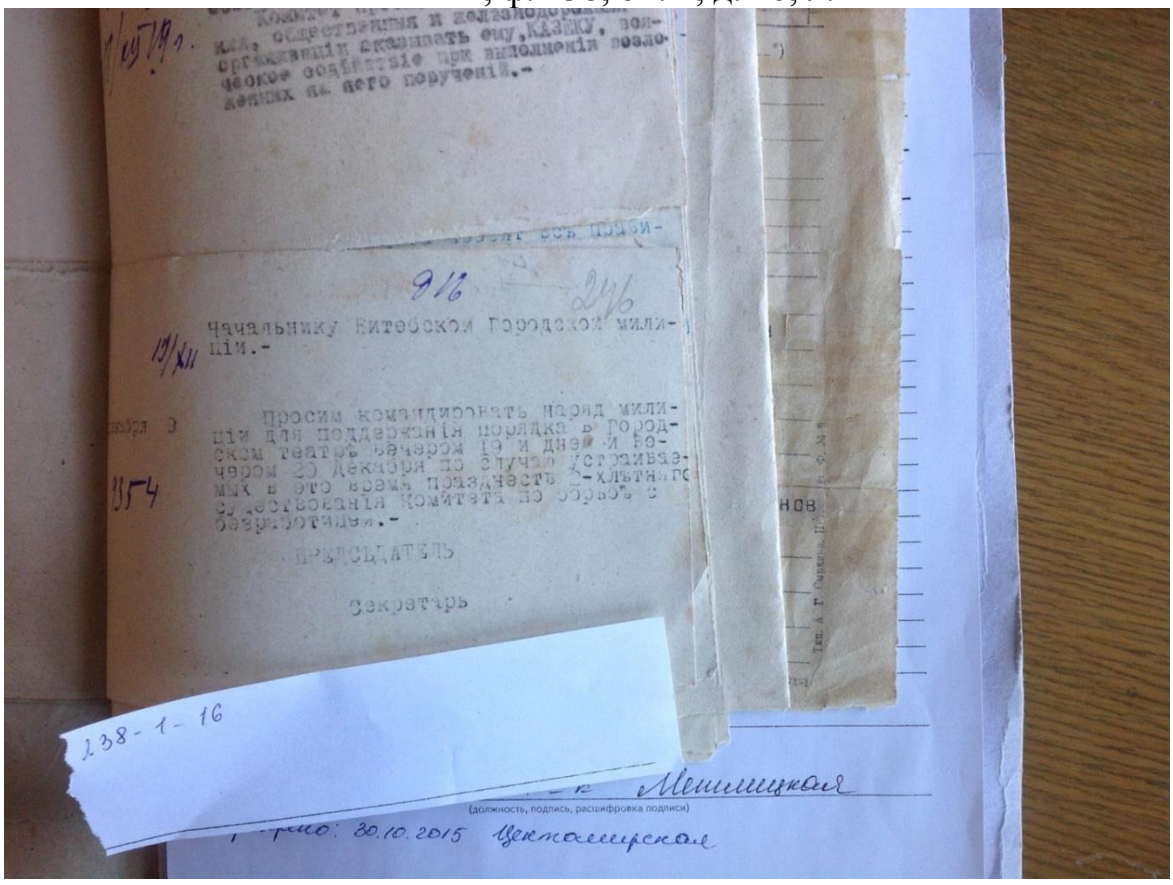
Председатель Правленія
К-та по борьбѣ с безрабо.

Председатель Исполнит.
Бюро Фабр-заводск.к-тов

Секретарь

238-1-16

Требование о предоставлении билетов
в Городской театр на празднование юбилея.
ГАВт, ф. 238, оп. 1, д. 16, л. 242



916

Начальнику Витебской Городской милиции.-

Просим командировать наряд милиции для поддержанія порядка в городском театрѣ вечеромъ 19 и днем и вечером 20 Декабря по случаю устраиваемых в это время празднеств 2-хлѣтняго существованія Комитета по борьбѣ с безработицей.-

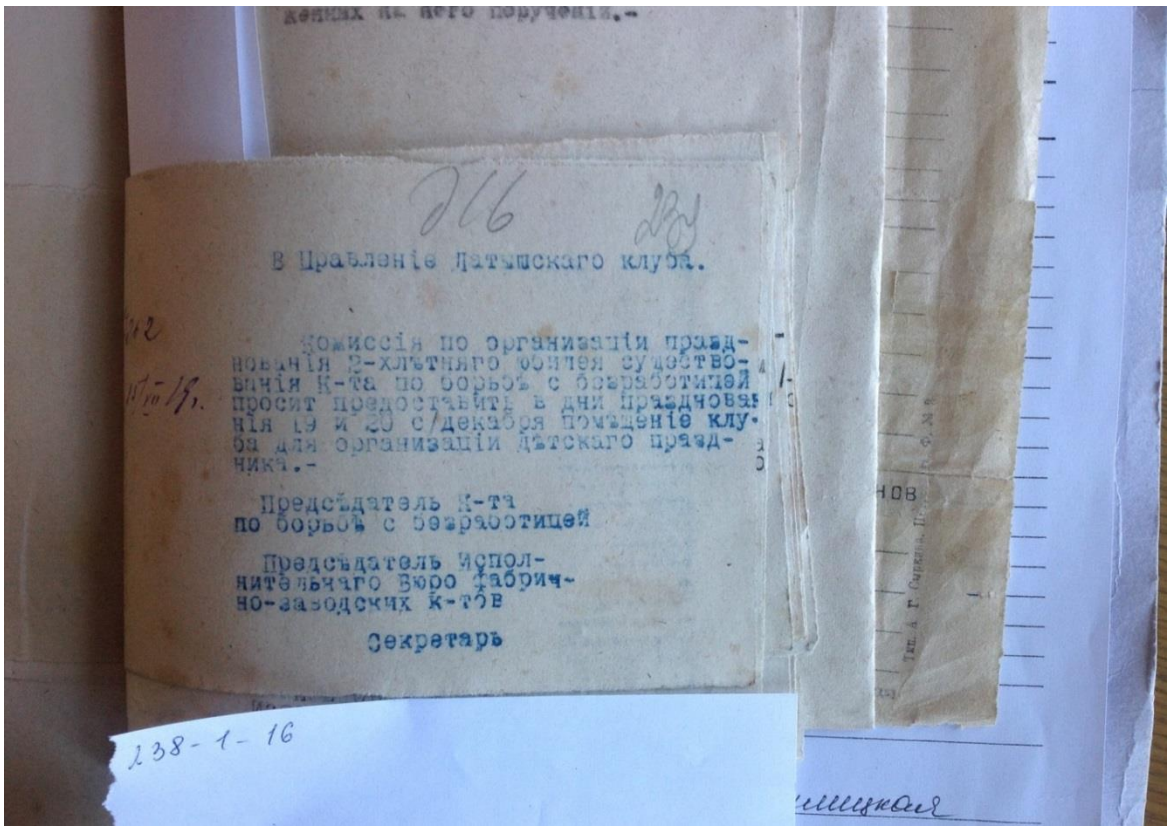
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Секретарь

238-1-16

(должность, подпись, расшифровка подписи)

Обращение к начальнику Городской милиции
ГАВт, ф. 238, оп. 1, д. 16, л. 246



В Правленіе Латышскаго клуба.

Комиссія по организаціи праздно-
ванія 2-хлѣтняго юбилея существо-
ванія К-та по борьбѣ с безработицей
просит предоставить в дни праздновая
нія 19 и 20 с/декабря помѣщеніе клу-
ба для организаціи дѣтскаго праз-
ника.-

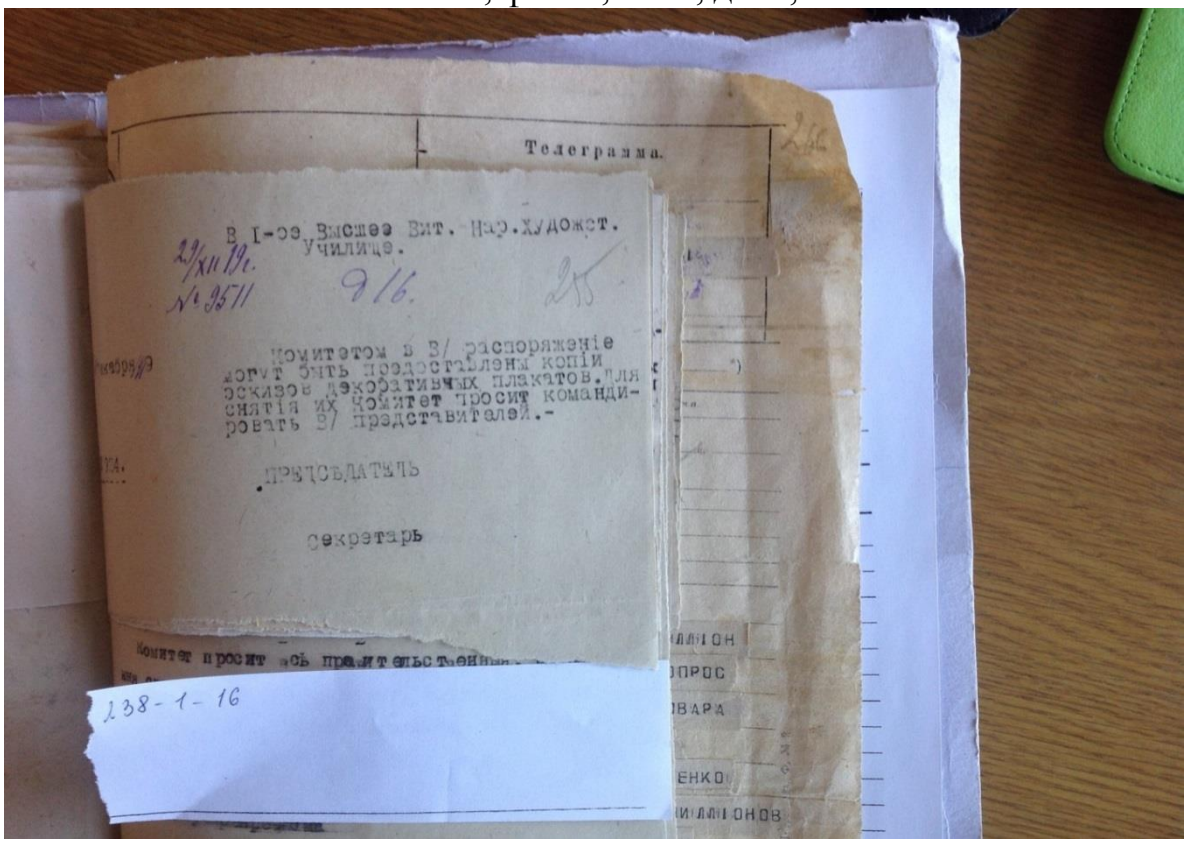
Предсѣдатель К-та
по борьбѣ с безработицей

Предсѣдатель Исполни-
тельнаго Бюро фабрич-
но-заводских К-тов

Секретарь

238-1-16

Обращение в Латышский клуб по поводу Детского праздника
в дни годовщины Комитета
ГАВт, ф. 238, оп. 1, д. 16, л. 239



Телеграмма.

В I-ое Высшее Вит. Нар.Художст.
Училище.

23/XII 19г.
№ 3511

916.

255

Комитетом в В/ распоряженіе
могут быть предоставлены копіи
эскизов декоративных плакатов. для
снятія их Комитет просит команди-
ровать В/ представителей.-

ПРЕДСѢДАТЕЛЬ

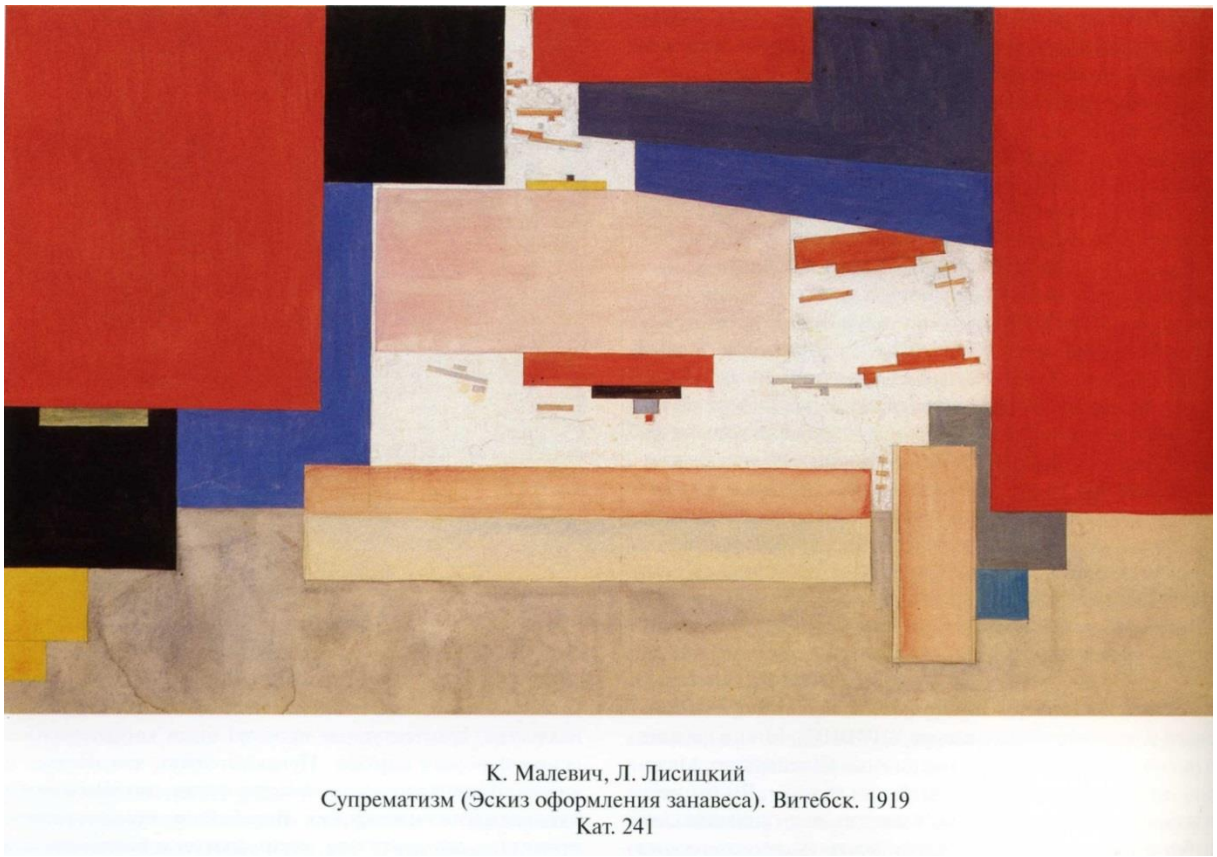
секретарь

Комитет просит ось правительственн

238-1-16

Обращение в ВНХУ по поводу эскизов оформления
ГАВт, ф. 238, оп. 1, д. 16, л. 255

Оформление Комитета по борьбе с безработицей
Декабрь 1919. Канатная улица в Витебске.
Левое здание из трех центральных (какие мы видели
на плане выше по тексту), главное видно вдалеке/в глубине



К. Малевич, Л. Лисицкий
Супрематизм (Эскиз оформления занавеса). Витебск. 1919
Кат. 241

Бумага, гуашь, акварель, графитный карандаш. ГТГ

Анализируя театральный занавес, эскиз которого сделали к празднованию Комитета Малевич/Лисицкий, Т.Горячева подчёркивает: «Это уже принципиально другой супрематизм, отличный от традиционной супрематической картины с белой бездной фона и космическими пространственными взаимоотношениями парящих геометрических фигур. На смену ему пришел метод тектонической организации цветных плоскостей по принципу многослойного рельефа, супрематические плоскости укрупнены, спаяны в монолитную монументальную композицию; акцент, сделанный на боковых сторонах, выявляет и подчеркивает конструктивные особенности формы занавеса. Подобное «рельефное» построение должно было создать ощущение многомерности сценического пространства; этот эффект усиливался специальным освещением. Само панно исполнили подмастерья училища, по всей вероятности, в нем комбинировались раскрашенные фанерные и матерчатые части (по центру располагались фанерные щиты, фланкированные занавесом)» [Т.Горячева. Казимир Малевич и его школа. Графика из собрания Третьяковской галереи. – М., 2015. С. 36].

Вместе с тем, другие эскизы и само реализованное оформление подтверждают, что все подходы так называемого традиционного супрематизма сохранены в *полной* мере: с большими плоскостями белого и летящими геометрическими фигурами/формами. Это касается и панно на фронтонах и на фасадах Комитета.

Что касается театрального занавеса, то он в эскизе подобен коллажу, а в воображении можно представить целый ряд занавесов и театральных кулис/падуг, которые надвигаются/наслаиваются друг на друга, поочередно опускаются на сценический планшет, в то время как на заднем занавесе, т.е. на сценическом заднике располагалась белая плоскость с улетающими вверх и одной движущейся вниз фигурами.

В статье «Уновис и его общественное творчество» [Альманах УНОВИС. 1920. № 1] говорилось: «Первой большой показательной работой было декорирование фабричных и заводских предприятий г. Витебска. Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады магазина к своему юбилею. Все декорации [и] росписи были сделаны в супрематических формах. Интерес рабочих к ним был большой. При работах приходилось пояснять, после чего уже сами рабочие передавали другим. Большой интерес вызвали супрематические знамена.

Толпами приходили рабочие смотреть в мастерскую, где работницы вместе с художниками с увлечением шили цветные куски по шелку. Тут же происходили и лекции. Только один из старших, закройщик, интеллигент образованный не мог найти никакого смысла в декорациях, но рабочие ему заявили, сказав “а какой прежде всего смысл в тебе”. Были еще интересные замечания по поводу того, что супрематизм беспредметен, не изображает форм реального уже вида ни фабрик, ни молота, ни плуга, на что последовал весьма интересный ответ, что когда рабочий идет в театр, он раздевается, причесывается, но не нацепливает эмблемы ни молота, ни плуга. Были закончены знамена, тысячи рабочих двинулись по городу. Одно из знамен было подарено Витебскому совету профсоюзов. Третье задание было декорирование Большого театра для торжественного заседания делегатов и рабочих комитета. Когда устанавливали супрематические декорации, просвещенные артисты вишневых садов были возмущены, что рабочему классу преподносят такую белиберду, но когда все было устроено, и собрались рабочие, был дан соответствующий свет, в который вошли делегаты и представители рабочих коллективов. Декорации были рассчитаны на освещение в три цвета, что придало полноту, оказалось, что весь театр рабочих принял с восторгом декорации заседания, – то, что для артистов было белибердой. После торжественного заседания была поставлена живая картина всех предприятий в декорациях супрематизма. Тем и кончилось все задание нового выступления искусства».

В альманахе опубликован и эскиз обложки очерка оформления праздника.

Композиции оформления здания Белых казарм зеркальны и представляют собой часто потом повторяющийся супрематический мотив из треугольника и круга, красных квадратов, полукругов, длинных линий.

В письме М. Матюшину Малевич сообщал: «<…> восстановил новое Искус<ство>, результатом чего было выступление рабочих со знаменами Супрематизма, в театре было заседание Советов профес<сиональных> союзов рабочих фабричных и заводских предприятий под декорац<иями> Супрематизма. Все здания заводов были декор<ированы> Супрематизмом и в конце присоединились красноармейцы, которые в своем огромном театре повесили занавес Супрематизма» [Малевич о себе….Т. 1, с. 123].

Малевич/Лисицкий и работают с предельными формами/формулами, что для плакатов и панно броско, просто, внятно и действенно/активно. Супрематические формы работают на уровне коллективного бессознательного, на уровне архетипов. Они мгновенно включают всю стрелу восприятия от первого взгляда через осознание и в самую глубь существа. Здесь не требовался длительный диалог с произведением, тем более не требовался спор с художником.

Формы супрематического плаката были положены потом в основу советских плакатов. Именно их мгновенное восприятие /воздействие оказалось идеологически приемлемым в советской социальной действительности. Однако следует обратить внимание на радикальное отличие социальных задач советского режима от художественных задач Малевича/Лисицкого. Малевич искал базовые основы мышления (художественного и философского), и его супрематические формы определяются как формулы освоения/осмысления мира. Советская социальность снимает только и исключительно верхний слой, визуальную наглядность формулы, отвергая её как мыслительную деятельность или как движение в суть мира.

Празднование 1 Мая в 1920 году – еще одна страница городских шествий. 8 апреля «Известия…» сообщали: «Ввиду наступающего празднества 1 Мая секция изобразительных искусств губотдела просвещения обращает внимание учреждений и рабочих организаций, желающих изготовить к этому празднику художественные знамена, плакаты, портреты и проч<ее>, своевременно заказать таковые в секции изобразительных искусств» [Известия Витебского Губернского Совета Крестьян., Рабоч., Красноарм. и Батрацк. Деп., 8 апреля 1920 С. 2]. Это будет красочное оформление УНОВИСа: «Наступил первый май, и город зацвел новым супрематическим цветом: расписаны все трамваи, расписаны трибуны ораторов на площадях, новое искусство было приветственно встречено местными “Известиями”» [Альманах УНОВИС. 1920.№ 1].

В 1920 году Л. Лисицкий создает свой знаменитый плакат «Клином красным бей белых», ставший прокламацией Витебского УНОВИСа и всего плакатного проекта 1920-х гг.

К этому времени относится и ставший классическим текст С.Эйзенштейна: «Странный провинциальный город. Как многие города Западного края – из красного кирпича. Закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь улицы покрыты белой краской по красным кирпичам, а по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошлась кисть Казимира Малевича. Супрематические конфетти, разбросанные по улицам ошарашенного города» [С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6 тт., Т. 5. – М., 1971. – С. 432].

Кривошей И. М. (Уфа)

Евангельский текст в русском романсе XIX–XX веков

В отечественном музыкознании библейско-религиозные аспекты русской музыки, если и не находились на пике внимания, то всегда имели свою нишу, обусловленную обращением к духовным истокам русской культуры.

Однако заметим, что специальное обращение к библейской составляющей русского романса так и не состоялось. А между тем, целый пласт русской камерной вокальной музыки одухотворен библейскими мотивами, сюжетами, образами, которые на протяжении веков сформировали константную систему образов, манифестирующих непреходящие духовные ценности.

Понятие духовности сложно выразить в конкретных определениях и категориях, поскольку духовный уровень – это отражение степени совершенства внутреннего мира каждого отдельного человека. Интересное определение духовности дает известный современный ученый А.Котенёв: духовность – это, «когда выполняются высокие правила, которые заложены не нами, но мы эти правила понимаем и принимаем» [9, с. 31]. В русской традиции «высокие правила» на протяжении веков выкристаллизовались через призму православных ценностей Всеединства Истины, Добра, Любви, Красоты, Милосердия, Нравственности, которые были изложены четырьмя апостолами в Евангелиях. С библейских времен эти высокие правила, ставшие частью культуры и духовной жизни, одухотворяют образцы русского высокого искусства.

В русском романсе Новозаветный мир высоких правил эксплицируют «говорящие имена» и связанные с ними сюжеты. П.Флоренский, внёсший значительный вклад в развитие ономатологии, утверждал, что имя – это ответ на вопрос «что это?»: « Имя – вот что объясняет тайну мира» [16, с. 127]. По С.Н.Булгакову, имя – это своеобразная «материализация мысли» [3, с. 242].

Библейские имена и ситуации, связанные с ними, обладают особым статусом прецедентности, поскольку являют собой кросскультурные универсалии, ценностные коды которых закреплялись в сознании людей веками. Имя Иуды персонифицирует предательство. Имя Иисуса несёт в себе глубочайший смысл христианской веры. Именно смысловая определённость библейских имен обусловила мотивацию обращения русского романса к поэтическим первоисточникам с ономастическими выражениями: «мгновенное узнавание» ситуаций из Книги книг позволяло в «малых формах» вокальной музыки воплотить идеи соборности, братолюбия и божественной предопределённости, моделировать образы христианского смирения и страдания. Очевидно, именно это свойство имён имел в виду П.Флоренский, когда писал о художественных образах: «Эти образы… суть не что иное, как имена в развёрнутом виде» [16, с. 447].

Одно из прецедентных имён, которое «развёртывает» систему образов в русском романсе – это имя Иисуса Христа. За тысячелетие в русской традиции сложился «свой» многоликий и, в то же время, цельный образ Христа: в летописях и духовных стихах – податель и вершитель закона, в иконописи – страдающий и всепрощающий Богочеловек. В русской литературе Христос традиционно символизирует любовь к Богу и ближнему, милосердие, прощение, справедливость, гармоничное восприятие мира, надежду на вхождение в Град Божий. Евангельский сюжет о деяниях, страданиях смерти и воскрешении Христа нашёл воплощение в русской музыке (А.Рубинштейн, П.Чайковский, С.Рахманинов, С.Слонимский, А.Шнитке, А.Караманов, С.Губайдулина, Э.Денисов). И для каждого художника отправной точкой в создании образа Спасителя служили четыре Евангелия, в которых лаконичными средствами дан многомерный «портрет» Иисуса.

В русском романсе евангельские истории реконструирует слово. И не только потому, что слово является смысловой матрицей камерного вокального произведения. Выдающийся иконописец и иконовед Л.А.Успенский определённо заявляет: «В Новом Завете слово неотделимо от образа» [14, с. 28].

К образу Христа нас отсылают, прежде всего, заглавия романсов. По выражению отечественного лингвиста И.Р.Гальперина, «название можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания» [5, с. 133]. Так, в заглавии ряда романсов присутствуют име-

на, которые имплицируют образ Спасителя, отсылая к цитатам и сюжетам Нового завета. Например, романсы «Воскрешение Лазаря» на слова А.Хомякова, «Из Евангелия от Иоанна (Гл. XV, стих 13)» С.Рахманинова, «Сеятелям» Ц.Кюи на слова Н.Некрасова, «Симоне, Петр... Где ты? Приди» Г.Свиридова на слова С.Есенина отсылают к той части Библейского пространства, которое непосредственно связано с этапами жизненного пути Христа, его деяний, страданий и воскресения.

Цитаты и притчи

В многочисленном ряду два романса в силу жанровой принадлежности библейской матрицы являют собой прямое обращение Христа и к отдельно взятому человеку, и к человечеству в целом. Речь идёт о романсах «Сеятелям» Ц.Кюи на слова Н.Некрасова и «Из Евангелия от Иоанна. Гл. XV, стих XIII» С.Рахманинова.

В основе поэтического первоисточника романса «Сеятелям» Ц.Кюи лежит некрасовское прочтение основополагающей притчи Нового Завета, которая была «пропущена через себя» каждым поколением и особенно известна благодаря её парафразе «что посеешь, то и пожнёшь». Уникальное свойство притчи о сеятеле – принципиальная несводимость к определенному смыслу – позволило художникам высветить мотив «неслышания» поэта толпой («Свободы сеятель пустынный» А.Пушкина), выстроить парадигму образов «возрождения России» (стихотворения «Посев», «Преосуществление» М.Волошина) и апокалипсических предчувствий (картина И.Глазунова «Апокалипсис. Слепой сеятель»).

Н.Некрасов обращается к притче притчей, чтобы призвать «сеятелей» будущего России изменить жизнь нищего, обманутого и подневольного народа: «Сейте разумное, доброе, вечное. Сейте! Спасибо вам скажет сердечное русский народ...» Драматизм некрасовского слова, к сожалению, не нашёл в музыке Кюи (романс «Сеятелям») адекватного воплощения: арпеджированные «лютневые» переборы фортепианного вступления, короткие попевки в нисходящем секундовом движении, традиционные, скорее, для плача-причета, ариозно-ламентозные интонации практически не имеют смысловых точек пересечения с масштабом, силой, величием некрасовского стихотворения, одухотворённого словом Спасителя.

И не случайно Б.Асафьев и В.Васина-Гроссман отмечали, что дух некрасовской поэзии никогда не был близок Кюи, и для воплощения «гражданского пафоса» композитор нередко прибегал к музы-

кально-иллюстративным приемам [2, с. 75–76; 4, с. 372]. Конечно, проблема потери в композиторском тексте романса смысловой нагруженности поэтического первоисточника связана с тем, что Кюи был мастером, прежде всего, в передаче «сентиментального волнения» и «мелодраматического пафоса» [2, с. 73], его талант был «исключительно лирический, исключительно психологический» [4, с. 164]. Однако важно другое: русский романс, чувствуя биение эпохи (первые годы XX века), через призму некрасовской поэзии обращается к притче о сеятеле, по сути, являющейся пророчеством о принятии человечеством христианских заповедей. Вера в Слово Божие была и опорой в повседневной жизни, и возможностью «схватиться за Бога в кризисную ситуацию» [8, с. 185].

В не менее кризисную для человечества эпоху (Первая мировая война) был написан романс С. Рахманинова «Из Евангелия от Иоанна (Гл. XV, стих 13)». Как никогда актуальной оказалась главная заповедь Спасителя – жить в любви к Богу и ближнему: «Больши сея любве, Да кто душу свою положит За други своя» (Ин. 15:13). В основе романса С.Рахманинова текст из старославянской Библии. Ко времени написания вокального произведения Библия на русском языке уже существовала. Можно только предположить, что выбор библейского перевода был связан с попыткой Рахманинова придать романсу «высокий стиль»: старославянский – это священный, сакральный язык, язык, на котором разговаривают с Богом. В русском переводе библейский текст звучит так: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих».

Романс «Из Евангелия от Иоанна» – своеобразный «текст в тексте» (Ю.Лотман), где слово и музыка существуют в параллельных семантических мирах. Обращение Иисуса к ученикам (а по сути, ко всему человечеству) с заповедью любви как закона Царства Божьего определило смысловое поле музыки с текстом. Так, например, семантически значимым в музыкальном тексте «Из Евангелия от Иоанна» оказывается функционирование 4-х дольного метра. Исследователи речи Иисуса отмечали, что «четырёхударные логии по большей части имеют характер указаний, но также и утешений, адресованных узкому кругу последователей. Четырёхударный размер используется преимущественно для наставления учеников» [8, с. 43].

Неожиданное вторжение в четырёхдольный метр двухтактового мелодического построения с колыбельным триольным ритмом предполагает «сопряжение далековатых смыслов» (М.Ломоносов).

Колыбельная часто служит символом покоя, забвения, обращением к иному миру (например, у Ф.Сологуба «сон» – родная сестра смерти). Жанр колыбельной не обусловлен словесным текстом, и сопоставление жанровых признаков метроритма, вносящее принцип непредсказуемости, создаёт дополнительный подтекст – средоточие возвышенного, просветлённого, неземного начала.

По-видимому, Рахманинов пытался перевести одну из разновидностей своего аксиоматического опыта (существование Бога) в знаковую сферу – иконографию волны. Чередование ритма шага с иконографией волны позволяет расширить семантическое поле романса, включающее позицию автора, мастерски использующего христианскую метафору: «А кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нём источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4:14).

Образное поле словесного текста «Больши сея любве никто же имать, Да кто душу свою положит За други своя» расширяется за счёт музыкальных средств – риторической фигуры passus duriusculus, диссонирующей хроматики секвенций. Строгая вертикаль унисонов на *ff*, ритмический рисунок с акцентом на второй доле такта, намекающий на жанр пассакалии, обильно хроматизированные нисходящие мелодические секундово-терцовые обороты способны аллюзировать то, что произойдёт «в конце времен», и передать величественную пластику идущего на Голгофу Иисуса-человека. Наоборот, преобладание созерцательного триольного рисунка (в медленном темпе) и диатоники актуализирует образную сферу фортепианного заключения, создающего атмосферу «другого», «неземного» мира: «диатоника – Богова, хроматика – человечья» [6].

Гефсиманская тема

История страстей Христа не может быть отделена от их первопричины – предательства Иуды. Гефсиманская тема в русской литературе, живописи, музыке привлекала мастеров трагическим накалом событий, которые были созвучны современности в сфере ощущения драматизма эпохи безвременья, выбора жизненного пути и его осмысления, поиска истины, передачи сложных психологических переживаний.

Не отходит от этой традиции и русская вокальная музыка. Романс Г.Свиридова на слова С.Есенина «Симоне, Петр… Где ты? Приди…» обращается к одному из самых трагических моментов библей-

ского сюжета, повествующего об оставленности Христа учениками, его одиночестве и страданиях в последние часы жизни на земле. Череда словесных образов-намеков, составляющих сложную мозаику «душевной скорби», резонируют в музыкальном тексте. Это троекратное стонущее вопрошание portamento никнущей терции в вокальной партии «Симоне, Петр… Где ты? Приди…» (определенный намёк на отречение Петра – Ин. 13: 38) и отчаянный, полный трагических предчувствий «крик в синеву» – богатые хроматикой аккорды на sub. *ff*.

В создании общей атмосферы одиночества и скорби значимую роль играют пейзажные образы. Так, пустотные квинты, заполненные диссонансами на m*f*, «живописуют» тревожно-отчужденный колорит ночного пространства. В содержательном анализе Е.Ручьевской и Н.Кузьминой этого романса отмечается, что «дважды перед первой и последней строфами появляется в партии фортепиано изломанная линия, напоминающая искаженную, гиперболизированную линию «креста» [12, с. 105]. Заметим, такой приём также сродни живописному: например, на картине В. Г.Перова «Христос в Гефсиманском саду» над головой Спасителя прорисован терновый венец. В словесном первоисточнике романса опущена последняя строфа стихотворения, что позволяет сконцентрировать внимание на имени, которое с библейских времен стало символом ужасающего преступления: «Кто ты? – «Иуда», – шамкнул прибой». Шелестящая на p арпеджированная гармония, «произнеся» имя, замирает, придавая вечности одиночество Христа, который пришел в мир, чтобы спасти всё человечество.

С гармонией, «назвавшей» имя Иуды, сопряжён образ страдания в другом романсе Свиридова – «Осень» на слова С.Есенина. Звукоряд заключительной гармонии в романсе «Симоне, Петр… Где ты?» (a-d-e-g) служит непременным элементом мелодического и гармонического развития безжизненной, поникшей интонации кварты – музыкальной матрицы композиторского текста «Осени». «Пустотная» кварта, имплицируя печальный колорит осеннего пейзажа, по мере гармонического «прорастания» в контексте слова придает кульминации «пассионный» характер:

И целует на рябиновом кусту
Язвы красные незримому Христу.

Интерпретация Гефсиманских событий в русском романсе связана с обращением к словесным первоисточникам, в которых пред-

ставлен апокрифический образ Христа – образ Иисуса-ребенка. Евангелия практически не содержат сведений о детстве Христа. Желание приподнять завесу тайны тайн вызвало к жизни многочисленные апокрифы, сюжеты из которых потом нашли отражение в литературе и искусстве. Так, в духовных стихах для народной веры излюбленным оказался сюжет «Сон Богородицы», в котором повествуется о провидении крестных мук еще до рождения Иисуса [15]. Концепция многих Богородичных икон («Страстная», «Владимирская», «Тихвинская» и др.) связана с семантикой будущих страданий Спасителя и будущего оплакивания.

Предначертанность Христовых страданий имплицируется и в поэтических первоисточниках романсов «Легенда» П.Чайковского (слова А.Плещеева) и «Богоматерь в городе» Г.Свиридова (слова А.Блока).

Один из семантических признаков «провидения Креста» неизменно связан с его локализацией прецедентной ситуации. В романсе П.Чайковского «Легенда» – это сад. Семантическое содержание лексемы «сад» в контексте поэтического первоисточника немедленно направляет ассоциации к Гефсиманским событиям. Напомним, что евангелистом Иоанном именно сад был обозначен как место Распятия и Положения во гроб (Ин. 19: 41-42).

Отличие Четвертого Евангелия от синоптических, по заключению исследователей, объясняется заинтересованностью Иоанна Богослова не историческими фактами, но передачей духовных истин. Так, известный русский богослов А.П.Лопухин в комментариях к Евангелию от Иоанна пишет: «Не дает ли он (евангелист Иоанн. – И.К.) намек на то, что этот сад должен явиться новым Эдемом, где восставший из гроба новый Адам-Христос выступит в своей прославленной человеческой природе, как некогда также в саду вступил в жизнь древний Адам?» [13, с. 492] В этом же русле о значении Воскресения рассуждает С.Аверинцев, акцентируя внимание на цитате голландского историка раннехристианской культуры П.Гендрикса: «Как таинственно, что история искупления начинается и завершается в саду – саду Эдема и саду Воскресения…» [1, с. 265].

Намеренной «детскостью» пересказа судьбоносного для христианства события словесный текст романса «Легенда» в чём-то соприкасается с эстетикой наива. Однако даже принадлежность романса Чайковского к «Детскому циклу» не исключает в композиторском тексте сложной системы музыкальных средств, эксплицирующих об-

разы страдания и предопределенности судьбы. Так, звукоряд в нисходящем движении (catabasis) актуализирует знаки «печали, умирания, Положения во гроб» [11, с. 74]. Слова «в твоём саду нет больше роз» имплицируют распятие Христа: роза – символ Христа, сад без роз – конец пребывания Христа на земле. Мысль поэтического первоисточника музыкально обыгрывается характернейшим оборотом «церковных» гармоний на I-VII-III-IV ступенях.

Если в «Легенде» визуальный ряд поэтического текста, поддерживающий сюжетную «картинку», во многом обусловил «видимые», «читаемые» музыкальные средства в виде «готовых слов» и их сочетаний, то в романсе Свиридова «Богоматерь в городе» на слова Блока смысл поэтического первоисточника предстает как осцилляция повседневного, земного и библейско-евангельского, вечного. Блоковский символ города, аккумулирующий греховность, бездушность, смерть, пересекается с библейским символом Иерусалима – городом смерти (указание Иерусалима как места распятия – Лк. 24:18-20). Словесный первоисточник романса так выстраивает парадигму образов «город – Богоматерь – Младенец Иисус», что каждый из них мог «указать путь» к Гефсиманским событиям. Привычные слова в сочетании с коннотативными характеристиками – «как лицо твоё похоже на вечерних Богородиц», «кроткий мальчик в белой шапке», «черный город» – актуализируют сложившиеся в православии значения локусов, цвета, поведенческих стереотипов и формируют особую «надмирную» тональность текста, в котором визуальный ряд обращён к усилению эмоционального и духовного настроя романса.

Лаконизм музыкальных средств в композиторском тексте ни в коем случае не создаёт ощущения простоты. «Бесплотность» фактуры (ostinato трезвучия b-moll, выстраивающее параллели с барочным «символом свершения»), придаёт словесному повествованию «надмирный» печальный фон, исключающий искусственное нагнетание страстей: тональность b-moll – риторический знак «мягкой печали» [7, с. 14–15; 11, с. 75].

Риторическая фигура susperatio, инкрустированная в тоническое трезвучие, придает щемящую ноту звучанию и в контексте слова наводит на мысли о будущих крестных страданиях, вызывая ассоциативное сближение с иконическим образом Владимирской Богоматери. Ни на мгновение не прерывающиеся переборы по трезвучию как символ «пребывания в печали» ассоциируются с «плывущим» в воздухе колокольным звоном и играют чрезвычайно важную роль в со-

здании музыкального образа Богоматери как «главного лица Господних страстей» [15, с. 41], приведшей Младенца в город «синего мрака», смерти, слёз.

Слово Блока образует с музыкой Свиридова идеальный семантический ансамбль: колокольный звон, связанный в русской музыке с представлениями о «вечности, вневременности, высочайшей объективности» в творчестве многих русских композиторов был олицетворением «вестника беды, скорби», «смертельного холода». Печальное повествование на crescendo и molto espressivo подводят к масштабной кульминации – напряжённому, скорбному «колокольному» звучанию на трёх нотных станах (martellato, s*fz*), раскрывающему «психологическое состояние встревоженного человечества», взывающего к миру, к России. Не случайно и число ударов в колокол – девять: число 9 в христианской числовой символике имеет смысл «окончательного свершения, завершения, свершения пророчества» [11, с. 56] и даже смерти Спасителя: Евангелия от Матфея (27:45-50) и Луки (23:44-46) сообщают о девятом часе, как о смерти Иисуса.

Два романса, два образа провидения Христовых мук. Пророчество в «Легенде» Чайковского – мягкое всепрощение, неотделимое от творческого credo Плещеева – «розы – другим, шипы – себе» (Ю. Айхенвальд). Пророчество в романсе Свиридова «Богоматерь в городе» – великая скорбь о крестной участи России. Но и в том, и в другом случае русский романс обращается к евангельским сюжетам, через призму которых воплощается и судьба отдельного человека, и судьба огромной страны.

Русская культура всегда находилась в прямой зависимости от евангельского текста. В полной мере это утверждение можно отнести и к русскому романсу. Рамки статьи не позволяют осветить тему «Евангелия от русского романса» в полном объёме. Однако приведенный обзор в определенной мере позволяет говорить, что Евангелие для русских композиторов – это не набор цитат и прецедентных ситуаций, но часть духовного опыта, потребность приобщиться к вечным Истинам и высшим ценностям Нового Завета – призыву к любви, надежде, милосердию, смирению, прощению.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Другой Рим: Избранные статьи. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005. – 366 с.

2. *Асафьев Б.В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1979. – 344 с.

3. *Булгаков С.Н.* Философия Имени. Серия: Слово о сущем. СПб.: Наука, 1998. – 448 с.

4. *Васина – Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. – М.:Изд. АН СССР, 1956. – 352 с.

5. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. – М: КомКнига, 2006. – 144 с.

6. *Гачев Г.* Музыка и световая цивилизация // Муз. Академия. – 1993. – № 2. – С. 131–138.

7. *Захарова О.И.* Риторика и клавирная музыка 18 века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1989. – Вып. 104. – С. 6–25.

8. *Иеремиас И.* Богословие Нового Завета в 2 ч. – ч.1. Провоззвестие Иисуса / Пер. с нем. – М.: Изд. Восточ. лит. РАН, 1999. – 365 с.

9. *Котенёв А.А.* Узнавая вечность / Науч. совет РАН «История мировой культуры». – М.: Наука, 2006. – 326 с.

10. *Мясоедов А.Н.* О гармонии русской музыки (корни национальной специфики). – М.: Прест, 1998. – 142 с.

11. *Носина В.* Символика музыки И. С. Баха / Междунар. курсы высш. худож. мастерства памяти С. В. Рахманинова. – Тамбов, 1993. – 104 с.

12. *Ручьевская Е.А., Кузьмина Н.* Поэма отчалившая Русь в контексте авторского стиля Свиридова // Музыкальный мир Георгия Свиридова: Сборник статей / Сост. А. Белоненко. – М., 1990. – С. 92–123.

13. Толковая библия, или комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета А.П. Лопухина в 11т. – Т. 9. – Евангелия от Марка, Луки и Иоанна. – Петербург, 1912. – 506 с.

14. *Успенский Л.А.* Богословие иконы православной церкви. – Переславль: издательство братства во имя князя Александра Невского, 1997. – 656 с.

15. *Федотов Г.П.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Вступ. ст. Н.И. Толстого; Послесл. С.Е. Никитиной; Подготовка текста и коммент. А. Л. Топоркова. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – 192 с.

16. *Флоренский П.* Имена: Сочинения. – М.: Эксмо, 2006. – 896 с.

Мстиславская Е.В. (Саратов)

Социально-психологические проблемы воспитания музыканта-исполнителя

Процесс воспитания современного музыканта-исполнителя в определенной мере обусловлен традициями мирового исполнительского искусства и социокультурными особенностями страны. Насколько содержание категории «воспитание музыканта» в понимании педагогов-музыкантов изменилось сегодня, настолько влияние на данный процесс возможно прогнозировать. О прогнозах в воспитании личности музыканта специалисты всерьез заговорили еще в середине прошлого века, отмечая безусловные изменения в личностных проявлениях музыкантов – например, в конкурсных состязаниях. Какие факторы определяют содержание современной отечественной музыкальной среды, в том числе, исполнительства?

Во-первых, необходимо отметить, что развитие музыкального исполнительства сегодня отмечено обилием конкурсов разного уровня. Как отмечает Д.А.Паперно, в 50-х годах прошлого века исполнитель должен был непременно быть обладателем какой-либо премии какого-либо конкурса, желательно – международного, чтобы и критика, и публика, и, самое главное – сообщество музыкантов-профессионалов воспринимали его всерьез. Музыканту необходимо было пройти ряд серьезнейших отборов на участие в конкурсе, позже – бороться за зарубежные поездки, повышение концертной ставки и т.д. По воспоминаниям Д.А.Паперно, для участия в Пятом Международном конкуре имени Ф.Шопена потребовалось пройти пять отборочных туров. Это социальное требование, предъявляемое к исполнителю, сегодня выполняется им достаточно легко, поскольку возможности в этом направлении, безусловно, расширились. Когда-то А.И.Катц был единственным лауреатом международного конкурса в Саратовской государственной консерватории.

Со временем становится понятно, что уровень исполнительского мастерства не всегда соответствует количеству международных кон-

курсных наград. Есть возможность участия – она реализуется, поскольку потребность в организации конкурсов обусловлена не только социокультурными тенденциями, но и самой спецификой подготовки музыканта. Для него участие в конкурсе является выражением глубокой потребности в профессиональном самовыражении. Участие в конкурсе представляется внешним средством активизации процессов воспитания музыканта-исполнителя, так как аудиторное музицирование не оказывает должного эффекта.

Результатом воспитания музыканта-исполнителя должно стать появление творческой индивидуальности музыканта. Но сегодня специалисты отмечают резко возрастающее несоответствие между техническим оснащением исполнителя и уровнем способности к художественной интерпретации. Недостаточное внимание к развитию личности формирующегося музыканта или же иные сегодняшние условия, определяющие качественные стороны вызревания творческой индивидуальности будущего мастера, сопровождают понижением уровня эмпатичности – между тем, это один из основополагающих механизмов постижения мысли и эмоции автора, выражение специфики исполнительского процесса.

А.Маслоу, исследуя в своих трудах природу творческой энергии человека, обращает внимание на такую психологическую особенность, как высокая потребность переживания глубоких психологических состояний. Рассуждая о личностных потребностях музыканта, необходимо остановиться на двух моментах. Во-первых, эта потребность, безусловно, воспитывается при мудром сопровождении педагогом несомненных способностей ученика к глубокой эмоциональной отдаче. На фоне дефицита учебного времени обучаемого становится очевидной невозможность переживания студентом-музыкантом глубоких эмоциональных состояний, связанных с постижением авторского замысла, рождением неповторимой интерпретации. Исследуя взаимосвязь переживания человека и реальных обстоятельств, в которых оно протекает, К.Хорни, утверждает*: «В действительности культурные условия не только придают тот или иной вес и окраску индивидуальным переживаниям, в конечном счете, но определяют их особую форму».*

В детстве дефицит времени, необходимого на общение с любимым музыкальным инструментом, в условиях современной информационной среды, в какой-то мере, еще уравновешивается за счет альтруистических усилий музыкантов-педагогов, их увлеченности об-

щением с учеником, поисками общих идеалов совместного сосуществования.

При рассуждении о гениальном музыканте таинство его самовыражения остается для нас скрытым, в том числе и потому, что он менее зависим от внешних условий развертывания личности. Педагогика в привычном значении здесь уходит на второй план. Но судьба таланта, подчас, напрямую зависит от позитивных и негативных событий его жизнедеятельности. Он вынужден выполнять учебный план, беспокоиться о посещаемости, невозможности быть правильно понятым педагогами неспециализированных дисциплин и так далее.

Воспитанный с детства в идеальных представлениях о необходимости упорного труда для постижения высокой значимости музыкального искусства, юный музыкант еще не задумывается о том, что проснувшаяся в нем потребность играть все больше и лучше может подчас не согласовываться с масштабами его дарования.

Педагоги-музыканты, говоря о своих учениках, нередко сетуют на то, что «материал – не тот». В.Г.Ражников в работе «Диалоги о музыкальной педагогике» указывает на недостаток именно одаренности и таланта в музыкально-исполнительских учебных заведениях. Но все чаще приходится отмечать недостаток именно когнитивных возможностей будущего исполнителя. В обстановке понижения высококультурного значения конкурсного состязания, при отмечающейся сегодня примитивизации сознания молодежи трудно не согласиться с перечисленными проблемами воспитания музыканта-исполнителя.

Формирование внемузыкальных ассоциаций, богатством которых отличались все великие композиторы, исполнители прошлого и известные музыканты настоящего, имеет прямое отношение к пониманию содержания исполняемой музыки. И в начале XXI века содержание музыки не может быть понято вне включения в рассуждение о ней впечатлений, переживаний образцов различных видов искусства. Известно, что именно к художественной ассоциации часто прибегают мастера музыкальной педагогики, чтобы активизировать воображение ученика. Но на вопрос о содержании собственных впечатлений ученика сегодня он слишком часто произносит фразу «не знаю».

К.Игумнов, обращаясь к ученикам на уроках, говорил, что музыка, прежде всего, должна быть речью. В человеческой речи, в ее «чистоте» и богатстве оттенков переживаемого находили источники для подражания великие композиторы и исполнители – этот феномен сегодня подвержен необратимым негативным изменениям. Всемир-

ная глобализация видоизменяет сущностные стороны среды любого типа. Прессинг информации вызывает изменения когнитивной, потребностной и эмоционально-волевой сфер человека. Если стоит проблема выживания человека и всего гуманистического в нем, то имеет ли место проблема выживания на сцене музыканта?

Воспитание, взращивание индивидуальности ученика, будь он спортсмен или артист, является целью педагогики в любой отрасли человеческой деятельности. Л.С.Выготский говорил о «*педагогическом дуэте»* во внутренней лаборатории взаимодействий «наставник–ученик». В отношении музыкального искусства – это еще более справедливо. В воспитании, отмечал Л.С.Выготский, нет начала. Оно всегда продолжается, обновляется, происходит замена одних оснований процесса другими, более углубленными, сегодня – все чаще неадекватная.

Изучение источников воспитательного процесса приводит исследователей к рассмотрению в различных аспектах проблемы детства. Для музыкантов разного уровня эта проблема одинаково актуальна. Все дальнейшие пути музыканта обусловлены семейными отношениями, ибо музыкантом (в плане приобретения знаний, умений и навыков) подчас становятся уже в раннем детстве. Сегодня, как отмечают специалисты, дети вышли из системы постоянного контакта со взрослыми. Малая (семейная) среда перекрывается хаотичными потоками развернутого социально-знаниевого пространства, в котором дети узнают о чем-то, порой несвоевременном для их психического и психологического здоровья или не успевают пережить полученную информацию так подробно, ярко, как именно и должно быть в детстве.

«Наша профессия, – пишет Д.А. Паперно в книге «Записки московского музыканта», – *«не только прекрасна, она и требовательна до жестокости, логична и в то же время иррациональна…О некоторых сторонах нашей профессии мы иногда предпочитаем не говорить, тем более – не писать»*. «Учебное детство» современного юного музыканта наполнено для него «взрослой» информацией, в которой глубокому эмоциональному переживанию отведено, подчас, очень небольшое место. Эта мысль требует пояснения.

Известно, что ребенок, обучаясь в детской музыкальной школе, в том числе, обязан овладеть теоретическими знаниями музыки. Для него эти знания приобретают значение «взрослых», т.к. требуют анализа, обобщения, ассоциативной работы когнитивной сферы. Те педагоги, которые идут по пути наименьшего сопротивления, предпо-

читая культивировать в ученике интуитивно-эмоциональные способы запоминания музыкальных правил, действуют в согласии с особенностями детского мышления. Отсюда – известная для каждого педагога проблема овладения нотным текстом всякий раз заново. Данное противоречие имеет когнитивно-возрастной характер и постепенно изживается, если ученик вовремя переключается на другие способы работы с нотным текстом. Но если это переключение не состоялось, постепенно формируется исполнитель, беспокоящийся о сохранении нотного текста на сцене. Д.А.Паперно говорит о том, что спонтанность творческого процесса нарушается: то, что должно развиваться само собой, становится мучительной проблемой для исполнителя, *«музыкант на сцене – солдат в бою».*

Учебное время студента-музыканта с его высокой концентрацией расхода индивидуальных ресурсов, в котором практически невозможно создать свою отдельную нишу, тем более, вместить свои не до конца еще оформившиеся профессиональные и личностные притязания, становится для формирующейся творческой личности «прокрустовым ложем». Дальнейший творческий путь дипломированного музыканта-исполнителя, независимо от уровня его специальных способностей, обусловлен необходимостью соотнесения его собственного опыта борьбы с нехваткой времени в реальных жизненных условиях. Лозунг «каждому музыканту – по филармонии», остается мечтой большинства выпускников музыкально-исполнительских вузов, которые еще очень долго будут «выходить на сцену во сне».

Те же выпускники, кто отмечен высокими исполнительскими способностями, переживают сложности совсем другого порядка. Д.А.Паперно пишет: *«В наше время тяжелой борьбы за выживание на эстраде условие надежности, устойчивости становится равноправным критерием в оценке исполнителя. Трудно увлечь современную публику своей "творческой индивидуальностью", если в исполнении много потерь и оно время от времени пытается выйти из-под контроля. Когда же яркая индивидуальность и техническое совершенство в полном смысле слова покоятся на надежности исполнителя, значит, мы имеем дело с музыкантом самого высокого класса».*

Такой музыкант должен обладать внутренними ресурсами к преодолению социокультурных барьеров среды, способностями к решению задач индивидуального развития и проблем профессионального самоопределения, перманентной психологической реабилитации личности.

Литература

1. *Бочкарев Л.Л.* Психология музыкальной деятельности. – М., 2008. – 352 с.

2. *Выготский Л.С.* Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк: Кн. для учителя. – М., 1991. – 137с.

3. *Маслоу А.* Мотивация и личность. – СПб.: Питер, 2009. – 352 с.

4. *Мстиславская Е.В.* Роль психолого-педагогического знания в формировании исполнительского профессионализма музыканта// Гуманитарное образование в художественном вузе: сб. статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, 2013. – С.78–81.

5. *Паперно Д.А.* Записки московского пианиста. – М.: Классика- XXI, 2008. – 344 с.

6. *Ражников В.Г.* Диалоги о музыкальной педагогике. – М.: Классика – XXI, 2004. – 140 с.

7. *Хорни К.* Невротическая личность нашего времени. – СПб: Питер, 2013. – 304 с.

Островская Е.А. (Рязань)

Критерии оценки современных методов музыкальной педагогики

Эволюция человечества являет наблюдательному исследователю уникальную энциклопедию изобретения и совершенствования методов в самых различных видах труда – от простейших способов возделывания почвы до сложнейших операций на современном промышленном предприятии. Путём проб и ошибок, усилиями многих людей, а иногда и поколений, выкристаллизовывается действие или система последовательных, иногда строго регламентированных операций, которые, будучи повторенные разными людьми, приводят к ожидаемому и одинаковому результату.

В рождении метода можно выделить две фазы: его первоначальное практическое осуществление автором (группой авторов), и затем описание алгоритма операций, входящих в данный метод для возможности дальнейшего использования. Описание метода, одинаково работающего в руках любого, кто овладел им, можно считать искусством. В области производства материальных продуктов оценка методов, ввиду наглядности результата, не столь сложна по сравнению с иными нематериальными сферами – такими, например, как обучение.

Эффективность любого обучения напрямую зависит от того, какие методы для этого применяются. Проблема определения современных методов в музыкальной педагогике (речь идёт об индивидуальном обучении в специальных классах музыкальных школ, колледжей и вузов), несмотря на острую актуальность, в настоящее время не отмечена повышенным вниманием исследователей. Действительно, при достаточном количестве материалов по использованию современных методов в групповых музыкальных занятиях, область индивидуального музыкального обучения (классический урок по специальности в музыкальной школе, колледже и вузе) продолжает оставаться в тени. Упоминание о современных методах и необходимости их внедрения в практику, причём достаточно частое, можно считать

декларативным, поскольку подробных разъяснений относительно указанных методов или ссылок на таковые автору обнаружить не удалось.

Реальная потребность в решении данной проблемы – вопрос вполне актуальный. При оценке качества работы преподавателей-музыкантов, осуществляемой в процессе плановой аттестации, отсутствие чёткого понимания параметров указанных методов ставит перед экспертами непростую задачу. На основе всестороннего анализа различных документов, опыта просмотра открытых уроков, знакомства с самыми разными педагогическими стилями и их соотнесения с эффективностью работы, необходимо определить универсальные критерии оценки применяемых методов. Данная статья является подобной попыткой: не претендуя на абсолютную объективность и полноту, сделать краткий обзор обозначенной темы и выявить узловые точки для их более детального изучения в дальнейшем. Но прежде сделаем специальное уточнение: речь идёт исключительно о сравнении и сопоставлении эффективности ряда методов в их контекстном окружении, тогда как окончательное обозначение и классификация современных методов в индивидуальном музыкальном обучении – это отдельная сложная тема, не входящая в рамки настоящей статьи.

Следует отметить, что возможной причиной нежелания углубляться в вопросы дефиниции методов музыкальной педагогики в специальных классах является своего рода «политкорректность» исследователей, ощущающих противоречие бинарной оппозиции «традиции – инновации (современные методы)». Прямым указанием на наличие болевой точки в рассматриваемой проблеме служит активно постулируемая позиция некоторых педагогов, с большим скепсисом встречающая вести о «современных методах», а также любые преобразования, касающиеся учебного процесса, повышения профессиональной квалификации, форм и содержания работы.

Апеллируя к непреходящей ценности традиций русской музыкальной исполнительской (и педагогической) школы – традиций, бесспорно, обеспечивших лидерские позиции отечественного музыкального искусства на мировой арене, сторонники «охранительной» миссии не устают повторять, что всё самое ценное в методике уже нашло своё отражение в золотом фонде отечественной музыкально-педагогической литературы, и стремление что-либо дополнять и пре-

образовывать в данной сфере если не кощунственно, то бесполезно, как и попытки изобрести уже существующее колесо.

Нет никакой необходимости посвящать более чем одно предложение тезису о стремительно меняющемся мире в эпоху постиндустриального общества, стремительно растущих объёмах информации, которую человек вольно или невольно способен усвоить, – всё это современная реальность с её явственно ощутимыми многообразными воздействиями (подчас агрессивными!). Меняется человек, меняется окружающее его социокультурное и медийное пространство, меняется содержание жизни и мыслей, меняется отношение ко времени и стратегии личностного развития. Совершенно очевидно, что в соответствии с перечисленными изменениями, необходимы существенные (и непрерывно происходящие) изменения в сознании преподавателей, адекватные трансформации в формах и методах обучения!

Многие это прекрасно понимают, но не решаются «посягнуть на святыни» – редактирование и переписывание традиций и, сохраняя должный пиетет, уклончиво намекают на существование, помимо традиционных, неких «современных методов».

В ходе любой полемики научных изысканий уточнение понятийного аппарата – содержания ключевых понятий – само по себе уже значительно облегчает задачу и снимает излишний градус напряжения. Поэтому для начала обратимся к толкованию понятия «современный» (словарь Ожегова):

1) современный – относящийся к одному времени, к одной эпохе с кем-чем-нибудь;

2) современный – стоящий на уровне своего века, не отсталый;

3) современный – относящийся к настоящему времени, теперешний.

Как следует из предложенных толкований, ни в одном из них не говорится о современном как принципиально новом, а лишь адекватном, соответствующем конкретному времени. Может показаться уместным упоминание о том, что новое – это, нередко, хорошо забытое старое. И, поскольку никто не ставил знака равенства между «традиционными» и «современными» методами, то, быть может отчасти верно то, что новое – это особым образом применённое старое.

Нам остаётся решить, насколько методы, используемые при обучении корифеями русской и советской музыкальной педагогики, адекватны и современны применительно к сегодняшнему дню.

Для этой цели кратко сопоставим условия и особенности учебного процесса (его обеспечение) в эпоху становления и расцвета вышеозначенных традиций (от основания первых консерваторий – вторая половина XIX века и до 50–60 годов XX века, когда лучшие традиции отечественной музыкальной педагогики приобрели устойчивую форму и в большинстве отразились в фундаментальных методических трудах) и аналогичную картину настоящего времени. Необходимо специально аргументировать возможность сопоставления не равнозначных по протяжённости периодов; изменения, произошедшие с середины XIX века вплоть до 90-х годов XX века, едва ли сопоставимы с масштабами и скоростью изменений, происходящих в российском музыкальном образовании в постперестроечный период.

Общеизвестно, что обучение музыке даже при наличии специальных способностей происходит тем успешнее, чем более насыщен музыкой и музыкальными флюидами весь контекст жизни обучаемого. В первую очередь сюда может входить семья с богатыми музыкальными традициями, далее важное место занимает звучащее окружающее пространство (специально/произвольно воспринимаемая музыка радио, телевидения и иных медиасистем, общественных мест, транспорта). И, наконец, более поздняя по времени включения, но конкретно профессионально организованная и направленная составляющая – специальное обучение музыке, главным действующим лицом которого (разумеется, включая и самого ребёнка) становится педагог.

И не он один, а вместе с ним и искусственно (и, если повезёт, искусно!) созданная атмосфера совместных занятий (игра на инструменте, слушание/анализ музыки, совместное музицирование, первые опыты музыкального творчества). Если педагог обладает харизмой, секретом увлечь, то атмосфера, переставая быть разреженной и всё более уплотняясь, перерастает рамки класса: это домашние занятия, чтение книг о музыке, слушание музыки в записи и на концертах – всё это, конечно, не без участия взрослых, но и не из-под палки! В качестве известных примеров можно привести такие яркие фигуры в отечественной музыкальной педагогике, как Н.С.Зверев с его домашним музыкальным пансионом, П.С.Столярский с его «фабрикой талантов», семью Гнесиных, А.Д.Артоболевскую.

К сожалению, первые два компонента, долгое время выполнявшие значимую роль факторов музыкальной среды, к настоящему моменту утратили свой вес. Если говорить о современном звучащем окружающем пространстве, то оно, при всём своём изобилии, прак-

тически не транслирует тот музыкальный фонд, что призван формировать основу музыкального вкуса, музыкальное мышление и сознание, музыкальный интеллект!

Можно попробовать оценить тот груз ответственности, который несёт на себе современный педагог, пытаясь хоть отчасти компенсировать утраченные бесценные слагаемые музыкального воспитания.

Снова обратимся к сравнениям. Из воспоминаний известных музыкантов дореволюционного и советского времени вырисовывается отчётливая и плодотворная тенденция собирать класс и учеников в своего рода «музыкальную семью» (вспомним об атмосфере и её продуцировании!). Почти традиционным для того времени было присутствовать в классе и до, и после своего урока. Сколь характерным было совместное посещение концертов и их последующее обсуждение, поездки на природу, чаепития, еженедельные «вечера», куда приглашались известные артисты, музыканты, художники, учёные! Современному педагогу при всём его желании почти невозможно обеспечить своим питомцам такую насыщенную интеллектуальную и художественную «атмосферу», которая в сумме к 2–3 часам еженедельных академических часов (согласно расписанию) даст превосходные результаты.

Жёсткие рамки расписаний, где один урок сменяется другим, перегруженные предметами учебные планы, достаточно часто – совмещение студентом двух учебных заведений (у школьников, как правило, масса студий, спортивных секций, частных уроков), а также чрезмерные нагрузки самих педагогов – всё это почти не оставляет возможности для функционирования «музыкальных семей» (разве что, в ущерб остальным дисциплинам, хотя встречаются редкие исключения).

Ещё одним немаловажным фактором, отличающим две сравниваемые эпохи, является падение престижности музыкальных профессий и, соответственно, падение планки критериев профессиональной пригодности абитуриентов ссузов и вузов, а также детей, поступающих в ДШИ и ДМШ. Если стремиться к точности, то сделаем небольшую поправку: в плане престижности достаточно благополучным можно считать советский период вплоть до 1990-х годов, тогда как в эпоху становления системы музыкального образования в дореволюционной России учитель музыки по социальному статусу приравнивался к гувернёру, а достойно обеспечить семью для композитора или исполнителя представлялось достаточно туманным прожек-

том. Перспектива выбора молодым человеком музыкальной профессии в качестве основной нередко приводила в ужас родителей из среднего сословия, не говоря уж о состоятельных семьях. Однако для современного педагога-музыканта оклад его коллеги в консерватории или подобном музыкальном учебном заведении чуть больше сотни лет назад, особенно в сочетании с нагрузкой, может показаться впечатляющим!

Таким образом, современное музыкальное обучение по многим значимым параметрам резко отличается от такового в советское и, тем более, дореволюционное время и действительно требует адекватных изменившимся условиям методов. Будут ли они принципиально новыми?

Читая литературно-методическое наследие известных представителей «периода расцвета традиций» не перестаёшь удивляться и восхищаться прозорливости и универсальной современности их отдельных высказываний: «Неуклонно расширяется репертуар учащихся, усложняются программы… времени для работы за инструментом отнюдь не прибавляется… Установка не только на результат, но и на процессы, потребует от преподавателя специальных классов существенных изменений в формах работы, более широкого понимания своих обязанностей» [3, с. 96]. И как анахронизм звучат в наше время пожелания некоторых педагогов заниматься по 10 часов в сутки, пока не получится! Г.М.Коган отвечал одному из своих студентов, не без гордости сообщавшему, что занимался до боли в спине: «Значит ты и не начинал ещё по настоящему работать!… Голова бы устала значительно раньше …» [2, с. 81].

Помимо вреда от нецелевого использования времени (а также физических, слуховых ресурсов), нередко современным студентам внушается идея необходимой жертвы: «Забудь про всё, вплоть до посещения остальных предметов, занимайся только специальностью!» Как часто и практически у каждого видного представителя музыкальной педагогики можно прочитать и о необходимости обеспечения междисциплинарных связей, и о пользе любых новых жизненных впечатлений и интеллектуальном развитии для музыканта, и о превалирующих воспитательных и развивающих функциях педагога (воспитывающего и развивающего в первую очередь человека и в последнюю исполнителя!).

Время в XXI веке окончательно приобрело статус эквивалента универсальной валюты: поговорка «Время – деньги» в буквальном

смысле имеет материальное, а не метафорическое значение. Стремление ускорить результат любой ценой и умение этого добиваться (также любой ценой) – желаемое и поощряемое качество не только в бизнесе, производстве, но и в музыкальном образовании. Причудливое и даже несколько жутковатое в контексте детской музыкальной педагогики понятие «технологичность», ассоциирующееся с бездушностью механизированного производства, со знаком плюс употребляют по отношению к немалому количеству успешных педагогов, которые в высоком темпе и без передышки «куют» всё новых лауреатов и дипломантов престижных конкурсов. Попасть в их класс сложнее, чем пройти кастинг в популярный медийный проект.

Почти привычным стал следующий сюжет: юный музыкант с ярко выраженной индивидуальностью почерка, по-детски непосредственный и пока во многом «корявый» и проблемный в пианистическом отношении, пройдя все препоны, попадает в «высокотехнологичный» класс, где достаточно быстро идёт «на взлёт». Появляются дипломы, копятся победы, но навсегда исчезает то индивидуальное в игре, на чём и основана сама музыкальная педагогика – принципе индивидуального подхода в процессе индивидуального обучения.

В результате применения хорошо отработанной технологии появился ещё один высокотехнологичный исполнитель, похожий на многих других представителей данного класса. Диаметрально противоположный подход приветствует известный советский педагог М.Э.Фейгин, подчёркивая важность умения слушать и слышать ученика, ценить и взращивать покуда несовершенные зачатки индивидуальности, выстраивать единственно верную для него стратегию развития в естественном темпе, не применяя «допингов» и «стимуляторов». Здесь же, как о важнейшем педагогическом качестве, автор говорит об умении выжидать, не торопя его без необходимости. «Решусь утверждать, как ни парадоксально это звучит, что умение не мешать ученику – одно из проявлений педагогического мастерства. Нам постоянно приходится наблюдать, как педагог – пусть из лучших побуждений – торопит ученика, форсирует его развитие, иногда невольно скатывается к натаскиванию. Как же избежать этой опасности? Простой совет: не требовать от ученика сегодня того, к чему он сам естественным путём, без нажима придёт завтра; не добиваться от него зрелости и законченности исполнения, не свойственной его возрасту и уровню развития» [5, с. 22].

Последовать совету корифея музыкальной педагогики в наше время, когда количество звёздных учеников, их лауреатских званий, рейтинг напрямую влияют на зарплату педагога, совсем не просто, но данное соображение не утратит актуальности и через сто лет, и поэтому, оставаясь традиционным, будет одновременно и современным для любой эпохи.

Некоторых приверженцев традиций, отрицающих ценность и необходимость написания методических работ, овладения современными компьютерными технологиями, требование быть в курсе последних достижений психологии и других смежных наук, возможно, удивит интенсивность литературно-публицистической деятельности многих известных педагогов советского времени, совмещавших преподавание, научное творчество и активную исполнительскую деятельность. Нередко необходимость лучше понимать природу игровых действий, причины зажимов и профессиональных заболеваний побуждала педагогов записываться на курсы в медицинские учебные заведения. Посещение же курсов повышения квалификации, специально включающих интересные междисциплинарные проблемы и психологические тренинги, некоторые современные педагоги считают почти оскорбительным предложением, вновь взывая к традициям, устои которых рушатся под напором «инноваций».

В данной ситуации уместно привести замечание Г.М.Цыпина: «Если музыкант – неважно, занимается он композиторской или исполнительской деятельностью, разрабатывает вопросы теории или преподаёт – не интересуется психологическими аспектами своей деятельности, он, скорее всего, занимается не своим делом» [4, с. 5]. А предостережение относительно узкоспециального мировидения Д.Ойстраха, великолепного скрипача, воспитавшего плеяду известных исполнителей, относящееся к молодым музыкантам, в той же степени актуально и для педагогов: «Стремитесь больше знать. Узость кругозора, ограниченность интересов могут сделать нéмощным любой сильный талант» [1, с. 29].

И, наконец, самый важный и одновременно сложный вопрос, во многом объясняющий существование проблемы обозначения и классификации современных методов в индивидуальном музыкальном обучении, – влияние и учёт ситуационного контекста каждого отдельного урока. Внимание к данному контексту, чрезвычайно подвижному и непредсказуемому, нередко ускользающему от объективного наблюдения, обусловлено фундаментальным принципом му-

зыкальной педагогики – требованием индивидуального подхода к каждому учащемуся. А для педагога это означает необходимость чутко реагировать на состояние подопечного в настоящий момент, его настроение, способность к концентрации, степень подготовленности к уроку, возникшие в ходе занятия проблемы, требующие немедленного решения, события, предшествующие уроку, или предстоящие впереди (состояние после выступления, подготовка к неожиданному концерту).

Такие высокие требования к диагностическим и стратегическим способностям педагога-музыканта дополняются традиционной необходимостью предварительного поурочного и календарно-тематического планирования в соответствии с требованиями современных образовательных стандартов. Последнее по вполне очевидным причинам доставляет педагогам-музыкантам немало хлопот, взывая к их креативным талантам в оформлении документов. Детализация подробностей при планировании учебного процесса в сфере художественного образования, особенно в индивидуальной форме, также проблематична, как и требование к хирургу предоставить перед началом приёма пациентов план лечебных действий для каждого, практически вслепую.

И напротив, увеличение числа учащихся в классе (двое и более) не только даёт возможность, но и диктует необходимость предварительного планирования. По сравнению с индивидуальным занятием, в групповом музыкальном обучении контекст утрачивает значение, и не создаёт проблем в организации учебного процесса в соответствии с поурочным и календарно-тематическим планом.

С учётом вышеизложенного, классификация и диагностика методов музыкальной педагогики, используемых в индивидуальном обучении, достаточно сложна. Для случайно присутствующего на уроке стороннего наблюдателя, методы работы Мастера, который полностью погружён в процесс взаимодействия с учащимся и не стремится к внешним эффектам, могут показаться непонятными, не дающими быстрого результата. Нередко, методы учителя не всегда понятны и самому ученику (не путать с конкретными требованиями!) – как, например, внимание к незначительным деталям или трудностям при иных явных проблемах (метод отвлечения, снижения степени значимости). При этом педагог держит в памяти целостный план развития подопечного, часть которого уже пройдена и в соответствии с этим выстроен вектор дальнейшего пути.

Для внешнего наблюдателя велика вероятность на скорую руку сделать вывод о неэффективности и несовременности применяемых методов. Однако внимание к ситуационному контексту и применение в соответствии с ним суфийского принципа «Место–время–ученик–метод» – принципа, которому более тысячи лет, осуществляемого опытным Мастером, непременно даст устойчивый и прогнозируемый результат. Несколько отсроченный, он будет более ценен, нежели результат сиюминутный и эффектный, но недолговечный.

В присутствии неслучайного стороннего наблюдателя, к примеру, аттестационного эксперта, волнение и избыточная старательность преподавателей, стремящихся «упаковать» целый букет современных методов в один урок, только ухудшают впечатление. Лучшим советом в подобном случае была бы работа с эффектом скрытой камеры, совершенно не рассчитанная на публику, грамотно спланированная, имеющая единый смысловой стержень (лейттему), но при этом лишённая театрально-постановочных признаков, поскольку это трудно скрыть!

Увлечение современными технологиями и избыточное насыщение ими учебного процесса в рамках индивидуального музыкального обучения при всей внешней привлекательности и зрелищности является неоправданным и малопродуктивным, если не сказать – демонстрирующим педагогическую беспомощность. Как это ни покажется странным, но более полезным в некоторых случаях будет отработка определённого приёма, с неоднократными (но не механическими!) повторами до закрепления, побуждая ученика анализировать причины каждого сбоя и, при необходимости, прибегать к ещё более мелкому препарированию игровых движений, психологических установок.

Лишённый внешних эффектов, метод будет современным, если он был выбран для каждого конкретного ученика, исходя из его особенностей, с учётом состояния в данный момент и в русле имеющегося индивидуального стратегического плана развития. Такой метод вероятнее всего будет эффективным в рамках естественной скорости «созревания» юного музыканта, обеспечивая также экономию времени в самостоятельных занятиях.

Это лишь малая часть тех положений, которые, будучи использованными в качестве содержательной основы методов, никогда не утратят своего значения. Весь вопрос в стремлении педагога сберечь глубинную сущность истинно высоких гуманистических традиций теми методами, которые будут найдены им в процессе опыта, кото-

рые будут адекватными и запросам времени, и задачам сохранения лучших традиций отечественной музыкальной педагогики.

Обозначим некоторые общие критерии, наличие которых позволит отнести тот или иной рассматриваемый метод к разряду современных:

- здоровьесберегающая направленность;
- интегративность – решение технологических задач при помощи активизации слуха, памяти, интеллекта с учётом индивидуальных анатомо-физиологических данных, применением психофизиологических закономерностей, проведением параллелей с другими искусствами, жизненными явлениями, интересами учащегося;
- драматургический подход в конструировании урока – сюжетность, лейттемность, наличие композиционной логики;
- обеспечение целевого подхода в организации самостоятельных занятий;
- обоснованное использование имеющихся возможностей мультимедийных средств;
- актуализация междисциплинарных связей;
- интерактивность, обеспечение обратной связи с учащимся, эвристичность;
- опора на единство и неизменность иерархии «человек–музыкант–пианист (инструменталист)–исполнитель.

В заключение следует предостеречь читателей, как из инновационного лагеря, так и традиционалистов, от буквального и «бесполутонового» восприятия данного текста. Практическое владение современными методами (а перед этим их нужно самостоятельно сконструировать под конкретную ситуацию!) требует мастерства и, соответственно, тренировки. Совершенно необязательно, чтобы все методы, применяемые педагогом, непременно отвечали вышеперечисленным критериям – современные методы, образно выражаясь, достаточно сильное «лекарственное средство», назначение и использование которого предъявляет к «доктору» особые требования. И важнейшее из них – самостоятельная оценка эффективности, пролонгированности, возможности проявления побочных эффектов.

Мужество выбора педагогической стратегии, направленной на отдалённый, но устойчивый и не имеющий инверсий эффект, в наш век высоких скоростей и быстрых результатов за счёт использования

невосполнимых ресурсов (имеющихся базовых способностей ученика) – самое важное приношение к алтарю традиций, которое будет наилучшим образом отвечать запросам современности.

Литература

1. *Григорьев В.Ю.* Некоторые черты педагогической системы Д.Ф. Ойстраха //Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность: Сб. статей под ред. Т.А. Гайдамович. – М.: Музыка, 1991. – С. 5–35
2. *Коган Г.М.* О работе музыканта-педагога // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 1. Сб. статей под ред. В.А. Натансона. – М.: Музыка, 1979. – С.71–85
3. *Кременштейн Б.Л.* Записки педагога. – М.: «Классика – XXI», 2009. – 208 с.
4. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.
5. *Фейгин М.Э.* Индивидуальность ученика и искусство педагога. – М.: Музыка, 1975. – 109 с.

Парусова Е.В. (Днепропетровск, Украина)

Вальс И.А.Шатрова «На сопках Маньчжурии» в контексте истории русского вальса: к проблеме особенностей его интерпретации в ходе процесса развития и ухода опус-музыки

По мысли Е.Дубровской, автора японистических исследований в области музыкального искусства, «в каждой культуре существует своеобразие, но, с другой стороны, никакая музыкальная культура в современном мире не изолирована. Даже когда происходит становление национальной классики, влияние других культур не исключается» [4]. В этом плане русскую музыку можно считать символом России, выражением необычайного мира русской души.

Музыка – повсеместно распространённое в человеческой культуре искусство – впитавшая в себя, практически усвоившая и освоившая многовековой речевой план, ритмику этноса, обладает чрезвычайной выразительностью и разнообразием, отражает музыкальной интонацией сплав логического и эмоционального, всё богатство внутреннего мира и раскрывает какие-то особенные его стороны, ключ к которым нередко находится за пределами человеческого сознания.

На наш взгляд, внимания любителей музыки и всех тех, для кого она является частью профессии, достойна тема русского вальса, ассоциирующегося с душой человека.

Вальс (франц. *valse*, нем. *Walzer*, от *walzen*– выкручивать ногами в танце, кружиться) – полётный парный танец, основанный на плавном кружении, изначально существовавший как танец деревенский, бытовой, распространение которого началось в конце XVIII века во всех европейских странах.

Правда, первоначально «этот танец считался совершенно неприличным. В России вальс находился под строгим запретом, что закрепил приказ Павла I военному губернатору Санкт-Петербурга Алек-

сею Аракчееву 1 декабря 1797 года. <...> В чопорной Британии до середины XIX века танец, в котором партнёры приближались друг к другу очень близко, осуждали, и официальная пресса, и священнослужители. <...> [Хотя] даже правившая в то время королева Виктория <...> любила вальсировать. В 1934 году вальс станцевали в США, в Бостоне, и возмущённые общественные деятели назвали танец „*неблагопристойным и нарушающим всякие приличия“»* [11].

Однако развитие вальса продолжилось, и в XIX веке в каждой из стран вальс приобрёл особую национальную окраску.

Как известно, одним из первых и впервые публично вальс (уже вошедший в разряд модных танцев) опоэтизировал К.М.Вебер (1786–1826) в своей фортепианной пьесе, озаглавленной «Приглашение к танцу» (1819). В этом произведении «главным «действующим лицом» <…> стал вальсовый ритм, [который] живописует картину бала – именно живописует, причём во всех подробностях. <…> Блестящая, исполненная радости жизни и любви пьеса приобрела популярность, которую сохраняет и по сей день» [9]. Неповторимый универсальный вальсовый ритм вызвал к жизни в музыкальном искусстве поэтичную, гибкую, нежную музыку, наполненную разнообразными интонациями, созвучными авторскому мироощущению и мировоззрению.

Романтичны вторая часть «Фантастической симфонии» Г.Берлиоза (1803–1869), многочисленные вальсы в симфониях, балетах и операх (одна из них – «Кавалер Розы» Р.Штрауса) и т.д.

Излюбленным бытовым танцем вальс становится в России с начала XIX века, органически связанным с молодой русской музыкальной культурой, и получает особенно яркое и многообразное художественное выражение. Для русских композиторов вальс не только танец, но и способ общения, передачи различных человеческих чувств и настроений.

«В сознании русского человека, независимо от его возраста, а также образовательного и культурного уровня, возникает некий другой обобщённый образ, который можно условно назвать «русским вальсом». Причём «русский вальс» – вовсе не блестящий и беззаботный венский вальс в стиле отца и сына Штраусов, не парижский – с неизменным аккордеоном и надтреснутым баритончиком французских шансонье, и не изысканный вальс Шопена. «“Русский вальс” – совсем другое явление» [11].

На вопрос, о том, что такое вальс, ответ встречаем у уникального русского литературоведа и писателя Ю.Тынянова: «Это музыкальная поэма в сладостных формах или лучше поэма, которая может принимать всевозможные формы. Вальс бывает живой или меланхолический, огневой или нежный, пастушеский или военный, его такт свободен и решителен и способен принимать всевозможные изменения как калейдоскоп. Первое условие в нём – мелодия, богатство гармонических звуков его украшение. Он независим и как каприз не подчиняется правилам, не стесняется границами» [12]. Эти слова Тынянова вызывают некий обобщённый образ, который можно условно назвать «русским вальсом».

«История русского вальса, – как отмечает Алексей Сканави, – началась с Александра Грибоедова (1795–1829) – блестящего дипломата и автора классической комедии “Горе от ума”. Писал Грибоедов и музыку, и одним из его самых знаменитых произведений стал как раз Вальс № 2 ми минор, сочинённый писателем в 1824 году, – незамысловатый, однако душевный и проникновенный» [11].

Между тем, «первым настоящим» русским вальсом» Сканави мыслит «Вальс-фантазию» Михаила Глинки (фортепианная версия 1839 года). Ностальгическим характером, минорным настроением с ним схожи большинство так называемых «старинных русских вальсов» танцевальной формы, написанных в основном на рубеже XIX–XX веков: «Амурские волны» (1903) обрусевшего немца Макса Кюсса (1874–1942), вальс Арама Хачатуряна (1903–1978) из музыки к драме Лермонтова «Маскарад» (1941), вальс Георгия Свиридова (1915–1998) из музыкальных иллюстраций к пушкинской повести «Метель» (1964), вальс Сергея Прокофьева (1891–1953) из оперы «Война и мир» (первое исполнение 1944), и вальсы «Синий платочек» (1940) Ежи Петерсбурского, «Огонёк» (1943) Матвея Блантера, написанные в том же слегка минорном ключе и исполнявшиеся со словами, как песни, а также многие другие.

Общеизвестно, что у каждого композитора есть свой личный интонационный стилевой почерк. Роскошными, радостными, блестящими можно назвать Вальс Петра Чайковского (1840–1893) из второго действия оперы «Евгений Онегин», вальсы из балетов «Лебединое озеро» (первое и третье действия), «Спящая красавица» («Вальс поселянок»), «Щелкунчик» («Вальс цветов»), вальсы из Пятой и Шестой симфоний, в которых композитор выражает свои то восторженные, то сокровенные чувства.

В творчестве русских композиторов музыка вальса часто становится средством тончайшей психологической характеристики; для русской вокальной вальсовой линии очень характерны обработки, «отделки» вальса, самобытные, далёкие от пустой развлекательности вокальные подтекстовки с простой, подлинно народной, своеобразной певучей интонацией. Нередко музыка вальса глубже слов выражает эмоции человека.

Как подчёркивает Н.Аужанова, «русские вальсы с их своеобразной, подлинно народной «распевной» мелодикой – самобытное национальное явление, возникшее на родной почве. В высшей степени характерно создание русскими композиторами вальсообразных произведений на основе специфически русского пятидольного размера»[1].

Значимым вкладом в российскую и мировую культуру стал «русский национальный вальс» Ильи Алексеевича Шатрова (1879–1952) «На сопках Маньчжурии» (полное название сочинения «Мокшанский полк на сопках Маньчжурии», 1906), где в прекрасной минорной музыке прозвучали не просто переживания композитора, а «объяснение в любви к Родине», на чём «до конца своих дней сам И. Шатров настаивал» [7].

Дело в том, что композитор вложил собственный смысл в музыкальный текст сочинения, который живописует исключительную по силе картину стойкости, героизма, самопожертвования русских солдат. Этому подчинено строение вальса и авторские ремарки темпа, характера, атмосферы произведения, поэтому схема построения вальса заслуживает самого подробного рассмотрения. С ним связано неповторимое звучание Вальса, его содержания.

Открывается Вальс интродукцией (тт.1-22), в которой звучит основная тема (8 тактов). Она по обозначению автора должна исполняться в медленном темпе и грустно (*Introduction. Andante. Грустно*). Эти 8 тактов в трёхдольном размере, в тональности *f-moll* – выражение глубокой депрессии, связанной с болью, начало повествования. Мелодия интонационно, звуковысотно изменяясь, создаёт впечатление речи. Она имеет единый характер, поэтому можно сказать, что все 8 тактов – это одна длящаяся интонация высокомасштабного уровня.

В то же время эта мелодия состоит из более мелких музыкальных оборотов – мотивов (по 2 такта в начале и 4 такта объединения к окончанию), где каждый оборот несёт в себе некий выразительный

смысл и тем самым тоже представляет собой интонацию – более низкого масштабного уровня. После ферматы, длящейся целый такт (т.10), уплотняется фактура (аккордовое изложение, интервалы в партии правой руки), изменяется сопровождение (привычный вальсовый аккомпанемент бас-аккорд-аккорд излагается непрерывным движением восьмыми длительностями в партии левой руки), что придаёт теме взволнованный характер. Этот музыкальный материал сопровождается ремаркой «*разговор осиротелых женщин*». Нужно отметить, что весь раздел интродукции пронизан характером взволнованного обсуждения, он навевает ощущение многоголосого разговора, гомона – значительного, важного для многих людей.

В заключительном разделе интродукции (тт. 18-22) на протяжении пяти тактов утверждается и обыгрывается *f-moll*. Остановимся на этом эпизоде подробнее.

Здесь автором дан ряд ремарок, которые разъясняют сюжет интродукции. Так, в последнем такте темы, когда в партии левой руки обыгрывается основное трезвучие триолями, стоит ремарка *«разговор солдат»*, а под каждой четвертной нотой указана ремарка «*Эй да да да*» с пометкой «*согласие*». Это очень явственно отражено в музыкальном материале.

На стремительном восходящем пассаже к тоническому трезвучию видим ремарку *«гнев солдат»*; гармоническая минорная гамма с повышенной IV ступенью придаёт музыке встревоженный характер; ход, начинающийся с большой терции, привносит в музыку внутреннюю тревогу, неустойчивость (точно такую же гамму, спустя тридцать лет, А.Хачатурян использует в главной теме «Вальса» из Сюиты к драме Лермонтова «Маскарад»).

В интродукции Шатров чередующимися эпизодами рисует образы, воссоздаёт звуковыми красками картины, эпизоды событий из своих воспоминаний.

В следующем, основном разделе произведения, звучит тема Вальса с указаниями: «*Con anima с душою. Увлекаясь*», однако композитор здесь не даёт столь подробных объяснений, как в Интродукции. При этом образное содержание не вызывает сомнений. Это кружит вальс, в интонациях которого слышны грусть, воспоминания о происшедших или грядущих событиях. Уже, возможно, заведён ход времени, ход будущих событий. И лишь при переходе к новому разделу появляются, к примеру, следующие обозначения: к первому

эпизоду – «*Страстно. Горячась»* в динамике *Forte-Fortissimo;* ко второму эпизоду – «*Игриво, шутя*».

Если рассматривать произведение Шатрова как Вальс-память (а есть Вальс-любовь, Вальс-трагедия и т.д.), то музыка эпизодов этой памяти вводит нас непосредственно в атмосферу боя.

Так, первый эпизод (тт. 55-86) – На поле боя – залпы орудия. Фактура насыщенная, аккордовая, с характерными остановками мелодии через паузы, что придаёт звучанию эффект орудийных взрывов (звучание на *fortissimo* с указанием *crescendo)*; затем следует ремарка *«замирая»*, растянутая на несколько тактов (как будто рассказчик успокаивается) – в музыке в это время слышна прерывистость, всхлипывания (паузы, *staccato*), стон, плач (нисходящий ход секстами).

Второй эпизод (тт. 103-134) – игриво, шутя – воспоминания о семье, о мирной жизни. Звучат две нисходящие секвенции (от *фа* и от *ми*), мелодия плавная, певучая.

Тема, возвращаясь, звучит так же, лишь с пометкой «мягко» – «*Con anima с душою. Увлекаясь, мягко*» (тт. 87-102) – это отсылает нас к воспоминаниям.

Интересно отметить, что общей темой Вальса, одним и тем же тематическим материалом воссоздаются разные, отдельные картины. В завершении Вальса звучит *Coda* (тт. 135-150), изложение темы переносится в низкий басовый регистр; звучит начальный мотив (8 тактов) на *Fortissimo* с ремаркой *«голос запасных солдат»* («запасными» в то время называли мобилизованных солдат). Это вновь прибывшие военные, ещё полные сил, шагают на поле боя, поэтому *ff*. В партии правой руки звучат равномерные аккорды четвертными длительностями, что оповещает нас о прибытии поезда. В партии левой руки звучат такие же равномерные четвертные длительности, подтверждаемые описанием *«стук колёс»*. В конце произведения автор даёт ремарку *«поезда удаляются и исчезают»* – пьеса заканчивается.

Таким образом, благодаря точным указаниям автора разворачивается интереснейший сюжет, полный и горя, и страдания, и воспоминаний. Из отдельных эпизодов складывается картина.

Именно внутреннее содержание придало Вальсу неповторимое звучание, выделило его из ряда даже самых выдающихся аналогичных сочинений данного жанра: «Здесь в живом исполнении звуковая интонационность и ритмичность мелодии вальса представляют собой тот сплав логического и эмоционального, который имеет огромную

силу воздействия и невольно охватывает слушателя чувством особенной, светлой и тихой печали» [2].

Вальс, написанный композитором, не имел и не предполагал текста, «он задумывался не для того, чтобы превратиться в песню» [7] слово лишь обозначает явление, музыкальная же интонация заставляет ощутить и пережить его эмоционально. Существенно, что поэтический «текст, написанный Скитальцем (С.П.Петров), предвосхитил появление ставшего популярным художественного течения, получившего впоследствии название декадентства. Для русла сложившихся поэтических течений того времени этот текст вовсе не был чем-либо выдающимся. Этим и объясняется столь большое количество довольно вольных текстов, присочинённых параллельно простым народом. Русь скорбела по жертвам, но песня, в которой об этом пелось, исполнялась почему-то таким образом, что больше напоминала то ли светский романс, то ли похоронный марш» [7]. По существу, содержание текстов к вальсу «На сопках Маньчжурии» отразило бурный ход XX века.

Реально «в XX веке закончилась эпоха того, что музыковеды называют “опус-музыкой”, и сегодня можно говорить об исчерпанности композиторской музыки как таковой. Сами композиторы говорят о “фундаментальных переменах не только в области музыкального искусства, но, может быть, и основах всего нашего жизнеустройства”»[6].

В формировании и развитии процессов в культуре, в частности в музыкальной, важнейшую роль играют способы и средства коммуникации, общение, взаимопроникновение, получившие научное определение «коммуникативный формат» [10]. Дело в том, что «на каждом уровне эволюционного развития возникает обеспечивающая его [«коммуникативный формат»] и соответствующая ему коммуникационная система; каждый этап развития человеческого общества создаёт средства коммуникации, обслуживающие его потребности. Социокультурная коммуникация является определяющим фактором изменений в культуре. Смена культурно-коммуникативного формата влияет не только на способы и средства музыкальной коммуникации, но и на систему ценностей, художественно-эстетических ориентиров той или иной эпохи» [5].

Сменой художественно-эстетических ориентиров объясняется появление множества вариантов музыки и поэтического текста вальса «На сопках Маньчжурии». Теперь «с появлением нового типа

коммуникации исчезает двухуровневая семиотическая модель передачи музыкальной информации. Звуки, мотивы, фразы перестают быть «кодами» для шифрования и дешифрования музыкальных значений, смыслов, ценностей [5].

Естественно, картина музыкальной жизни меняется, мир обновляется в ритмах новой эпохи, существуют моменты взаимопроникновения музыкального искусства разных народов, появляются различные варианты исполнения вальса «На сопках Маньчжурии». Как известно, финская группа «The Sound» (1963) сделала инструментальную аранжировку «Mandschurian Beat», которая стала бестселлером в Японии и в Финляндии.

В Японии в 60-е годы прошлого столетия вальс «На сопках Маньчжурии», который стал хитом в стиле поп-музыки в исполнении дуэта «The Peanuts» («Арахисовые орешки») сёстрами-близнецами Хидейо и Цукико Ито, выступавшими под европейскими именами Эми и Юми.

Сила воздействия пения сестёр Пинатц во многом была связана с особенностями исполнения. Публику ошеломляли «практически идентичные голоса сестёр с чуть сдвинутыми тональностями, которые создавали ощущение исполнения песен одним голосом с некоторым эффектом реверберации» [3].

Здесь уместно сказать: певучесть русских интонаций близка японцам, благотворно влияет на их культуру и впитывается, ассимилируясь с национальным; «наблюдаются “моменты японизации и взаимопроникновения музыкального искусства”» [3] – русского и японского.

С 70-х годов прошлого столетия знаменитый вальс Шатрова с успехом звучит в исполнении инструментального ансамбля «Japan Golden Guitar» («Золотые гитары Японии») в ритмах новой эпохи.

В версии *Маньчжурский бит (Manchurian beat)* вальс, по мнению слушателей, особенно интересен. При этом, как подчёркивает М. Риса, «несмотря на огромное влияние русской классической музыки и музыки XX века, западноевропейской на японскую, национальный колорит и “менталитет” слышен в музыке японских композиторов»[8].

Американская музыкальная группа «The Ventures», играющая инструментальный рок и сёрф-рок «Manchurian Beat» в альбоме «On Stage’78”, производит необычное впечатление своей аранжировкой и исполнением (создана по просьбе Toshiba EMI в Японии; веду-

щая гитара – Боб Богл, перкуссия – Джо Барил, базой является Ларри Тейлор, ритм-гитара – Дон Уилсон.

Нежная музыка вариаций «На сопках Маньчжурии» звучит в двух десятках фильмов, включая такие знаменитые, как «Пропавшая экспедиция», «Приказ: перейти границу», «Место встречи изменить нельзя».

В период последних десятилетий XX – первых десятилетий XXI века, мелодия вальса «На сопках Маньчжурии» продолжает свою жизнь – в исполнении небольших духовых оркестров и в исполнении всемирно известных артистов на самых престижных сценах мира.

При этом в нынешнем социальном пространстве и времени музыка «На сопках Маньчжурии» через звенья цепи *композитор–исполнитель–слушатель* наполняется движением новых смыслов, вызванных личными и общественными коммуникационными потребностями потомков поколения героев вальса И.Шатрова, их социальной памятью.

Безусловно, музыка вальса прошедшей эпохи и варианты современной её обработки, последовательно разворачивающиеся в культуре воспринимающего времени, сохраняют основные содержательные связи с периодом их порождения. В итоге через музыку (как и через культуру в целом) сегодня «возникает своеобразный диалог людей разных эпох» [13]. В этом плане, на взгляд учёных, значение нынешней эпохи весьма значительно «как в творческом, так и в общекультурном отношениях» [4].

Литература

1. *Аужанова Н.* Из истории развития вальса в России [Электронный ресурс]. URL: // http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1919 (Дата обращения: 15.05.2018).

2. *Бахтизина Д.И.* Музыка как феномен гениального познания [Электронный ресурс]. URL: // https://sibac.info/conf/philolog/xxviii/34083 (Дата обращения: 18.05.2018).

3. Википедия свободная энциклопедия. Сестры Дза Пинац [Электронный ресурс]. URL: // https://ru.wikipedia.org (Дата обращения: 15.05.2018).

4. *Дубровская М.Ю.* Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку [Электронный ресурс]. URL: // http://www.dissercat.com/content/formirovanie-yaponskoi-

kompozitorskoi-shkoly-i-tvorcheskaya-deyatelnost-yamady-kosaku (Дата обращения: 15.05.2018).

5. *Корсакова И.А*. Эволюция музыкальной коммуникации [Электронный ресурс]. URL: // https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-muzykalnoy-kommunikatsii(Дата обращения: 13.05.2018).

6. *Мартынов В.И*. Зона Opus Posth, или рождение новой реальности [Электронный ресурс]. URL: // http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=1647 (Дата обращения: 17.05.2018).

7. *Митленко С*. Из истории одной песни. На сопках Маньчжурии[Электронный ресурс]. URL: // https://chagnavstretchy.mirtesen.ru/blog/43131517793/Istoriya-odnoy-pesni.-Na-sopkah-Manchzhurii. (Дата обращения: 30.05.2018).

8. *Мория Р*. Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX – нач. XXI вв.: Япония — Россия [Электронный ресурс]. URL: // http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/vzaimoproniknovenie-dvuh-muzykalnyh-kultur-v-xx-nach-xxi-vv-japonija.html. (Дата обращения: 20.05.2018).

9. Музыкальные сезоны. Карл Мария фон Вебер. «Приглашение к танцу» [Электронный ресурс]. URL: // https://musicseasons.org/karl-mariya-fon-veber-priglashenie-k-tancu/ (Дата обращения: 20.05.2018).

10. *Перцовская Р.Ф*. Динамика художественной коммуникации в современной культуре (на примере музыки) [Электронный ресурс]. URL: // http://www.dissercat.com/content/dinamika-khudozhestvennoi-kommunikatsii-v-sovremennoi-kulture-na-primere-muzyki. (Дата обращения: 17.05.2018).

11. *Сканави А*. Вальс в русской культуре: история возникновения и развития [Электронный ресурс]. URL: // https://www.culture.ru/materials/245341/vals-v-russkoi-kulture. (Дата обращения: 20.05.2018).

12. *Тынянов Ю.* Смерть Вазир-Мухтара [Электронный ресурс]. URL: // https://www.litres.ru. (Дата обращения: 30.05.2018).

13. *Якупов А.Н.* Музыкальная коммуникация [Электронный ресурс]. URL: //http://cheloveknauka.com/muzykalnaya-kommunikatsiya(Дата обращения: 1.06.2018).

Петров В.О. (Астрахань)

Игра как модель музыкально-визуальных произведений инструментального театра

Синтез искусств в музыкальной сфере – давно устоявшаяся традиция, ведущая своё развитие со времён синкретического искусства первобытнообщинного строя, когда музыка являлась лишь составляющей частью некоего ритуала. Истории музыки известны теории синтеза искусств, выдвинутые Р.Вагнером, А.Скрябиным, К.Штокхаузеном, Б.А.Циммерманом. Наиболее ярким образом синтез искусств заявил о себе, как известно, в таких жанрах, как опера и балет. Однако в XX веке появляется ряд новых музыкальных жанров, так или иначе сопричастных этому синтезу. Среди них назовём хэппенинг, мультимедиа, перформанс, различные жанры массовой музыкальной культуры и жанр, ставший объектом данного материала, – инструментальный театр, вопросы теории которого ещё не разработаны в музыкознании. Тем не менее, отметим сразу, что инструментальный театр является уникальным жанром инструментальной музыки: только инструменталисты выполняют все дополнительные действия, прописанные композитором, в связи с чем исполнители наделяются рядом несвойственных им функций. При этом под инструментальным театром понимается такое произведение, при интерпретации которого обязательно задействовано как *внутреннее* (что происходит в театре звуков), так и *внешнее совмещение музыки и театра*:

1) *внутреннее совмещение музыки и театра* проявляется в том, что определённый тембр предстаёт носителем какого-либо образа или становится в общем музыкальном пространстве определённым «персонажем»;

2) *внешнее совмещение музыки и театра* предполагает проявление театральности через использование исполнителями пантомимы, мимики, жестикуляции, акробатики, слова, различного рода передвижений во время сценической реализации произведения, нетрадици-

онного расположения инструментов в пространстве сцены, что визуализирует исполнение.

Их синтез служит *главной константой* жанра инструментального театра, любое произведение которого перманентно сюжетно и во многих случаях зрительно ощущаемо: помимо соотношения музыкальных материалов, предоставленных исполнителям, помимо акустико-звукового воплощения (особая диалогичность, включение монологов, ответов на них), оно содержит и сценическую событийность, проявляющуюся в актерской игре исполнителей на сцене.

Инструментальный театр можно отнести к подвиду инструментальной сферы в целом, к которой относят и симфонию, и сонату, и ряд камерно-инструментальных жанров. Согласно подавляющему большинству определений жанра, выдвинутых, например, А.Сохором, В.Цуккерманом, Е.Назайкинским, любой самостоятельный жанр должен иметь ряд только ему свойственных черт. Инструментальный театр имеет *оригинальные жанровые признаки,* свойственные ему с самого момента его широкого распространения в 50-х годах XX века до сегодняшнего дня, позволяющие считать его подобным жанром:

– он имеет отличное от других жанров инструментальной музыки *предназначение* – визуально «показать» музыкальную драматургию, в связи с чем происходит синтез музыкальной и визуальной информаций, концепция композитора предстает «наглядной». Следовательно, инструментальный театр, согласно классификации О.Соколова, предстаёт жанром «взаимодействующей музыки» или жанром синтетического характера, в котором совмещаются музыкальный и предметно-изобразительный ряды. По этой причине он не может быть поставлен в один ряд с иными жанрами инструментальной сферы («чистой музыки»);

– он имеет значительно «расширенные» *условия исполнения* – концертная эстрада, ставшая на долгие столетия базой исполнительских составов, играющих инструментальную музыку, не является приоритетной для исполнения произведений инструментального театра (в качестве сцены могут быть использованы зал, коридоры, балконы, любые открытые и закрытые площадки);

– он имеет не только внутреннюю (звуковую), но и внешнюю (сценическую) *направленность произведения на слушателя*, выполняя иную по сравнению с другими инструментальными жанрами художественную функцию, что изменяет значение участников комму-

никативной системы музыкального творчества, особенно исполнителей, играющих роль актёров;

– он имеет свою специфику, уникальность которой связана с наличием *параллельно действующих драматургий* – музыкальной, поведенческой, визуальной и вербальной. Сопоставление этих пластов (всех или избранных) становится ещё одним его специфическим признаком;

– он имеет сюжет или определённый образный концепт, интегрированный присутствием персонажей, «обли́ченных» *в рамки инструментария и исполнителей-инструменталистов* или отдельных элементов театрализации при сценической реализации произведения, в связи с чем возникает синтез музыкальной и сюжетной драматургий [теория жанра рассмотрена нами более подробно в следующем издании: 1].

Инструментальный театр не всегда можно сравнивать с драматическим театром, поскольку вся театральность, происходящая на сцене при сценической реализации опуса, – результат *музыкального мышления*, деятельности композитора и исполнителей, опирающихся на внемузыкальные компоненты. Происходит чёткий процесс: исполнители выполняют задачи композитора. В театре же драматическом между автором и исполнителями существует еще одно звено – *режиссер*. Режиссер театрального действия становится *универсальной личностью*, интерпретирующей текст автора (сценарий), но самостоятельно подбирающей для постановки и актёров, и композиторов (музыку), и визуальный ряд, с его точки зрения, наиболее подходящий для выражения определённой концепции, преднамеренно или вынужденно работает с костюмерами и т.д. То есть режиссер *«декорирует»* текст литературный (написанный сценарий) на *своё* усмотрение, в соответствие со *своей* идеей. В инструментальном театре режиссёр как физическое лицо отсутствует: инструменталисты должны осуществлять план действий (музыкальных и сценических), прописанный композитором в партитуре. В данном случае музыкальный текст «декорирует» композитор, и сам текст в дополнительном «декорировании» не нуждается.

Любой пример инструментального театра – произведение, предназначенное для сценической реализации, совмещающее в себе музыкальные (инструментальные, вокальные) и театральные приёмы, несущее слуховую и визуальную информацию, написанное на определённый сюжет или имеющее конкретные элементы театрализации, направленные на выявление композиторской идеи. Обобщая мнения

учёных, можно смоделировать собственную классификацию *элементов театрализации исполнительского процесса.*

К ним отнесём:

1) специфическую диспозицию инструментов и перемещение исполнителей в пространстве сцены и зала (пространственная музыка),

2) психофизические приёмы привлечения внимания публики – актерская игра (виды пластического искусства),

3) технологические приёмы привлечения внимания публики – использование внешних эффектов, имея в виду световое и цветовое оформление сцены, наличие костюмов и грима (идентификация исполнителя с внешним видом персонажа или персонажей), инструментальное мультимедиа,

4) вокализацию и вербализацию инструментального процесса.

Передвижения инструменталистов в пространстве сцены – один из самых часто используемых элементов театрализации исполнительского процесса. Уже само по себе простое перемещение, немотивированное какими-либо идеями композитора, вносит в сценическую реализацию произведения дополнительный визуальный эффект. Однако, в большинстве случаев, передвижения провоцируются стремлением композитора воплотить идею своего опуса более открыто.

Можно выделить несколько причин, диктующих передвижения исполнителей на сцене или вне её:

1) перемещения исключительно ради визуализации исполнительского процесса;

2) перемещения для выявления особой драматургии звукового пространства;

3) перемещения как результат специфических «игр» инструменталистов, запрограммированных композитором.

В данной статье речь пойдёт о моделях игры, избранных композиторами в качестве визуального ориентира для своих сочинений.

Действительно, зачастую авторы, работающие в жанре инструментального театра, прибегают к перемещению инструменталистов в пространстве в том случае, когда их концепция представляет собой *запрограммированную игру*, *игровой процесс* – то есть тогда, когда исполнители находятся в поле игровой ситуации. При этом в такого рода сочинениях не присутствует определённый сюжет, не воссоздаётся театральная драматургия и только передвижения театрализуют исполнение.

Ориентирами авторов становятся *модели известных игр*: футбол, прятки, крестики-нолики, шахматы, карточные игры, пинг-понг, собирание пазлов и мозаики, спортивные игры (эстафета). Модель игры, таким образом, несущая художественный образ и являющаяся сама по себе произведением искусства, «накладывается» в едином хронотопе на исполнительское искусство – игру на музыкальных инструментах.

«Игры» инструменталистов проявляют себя: 1) в *произведениях с чёткой композиторской регламентацией передвижений* во время исполнительского процесса, 2) в *произведениях без чёткой авторской регламентации передвижений*, выявляющих отношение к алеаторике ситуативных действий.

Композиторская регламентация в «игровых» сочинениях инструментального театра проявляет себя в четко выписанном в партитуре плане передвижений, образующих собой конкретный ситуативный процесс; здесь исключается сценическая импровизация. Поскольку игра сама по себе – процесс во многом непредсказуемый, подобных сочинений мало в количественном отношении: чаще авторами используется отсутствие регламентации передвижений.

Тем не менее, регламентация присутствует при сценической реализации произведения **«Петербургские видения»** (1995) для оркестра **С.Слонимского**. На сцене разыгрывается своеобразная модель *игры в прятки*. Читаем в партитуре: ц. 5 – «*Если обозревать сцену из зала, то тромбоны I и II, трубы II и III находятся на левой стороне сцены, а труба I, валторны, тромбон III и туба – на правой стороне», ц. 10 – «Трубачи II и III, тромбонисты I и II переходят с нотами (за сценой) на правую сторону и занимают свои обычные места (трубачи – рядом с трубой I, тромбонисты – рядом с тромбоном III)*». Ситуация с игрой в прятки может повториться, лишь с ц. 27 «*до конца вся медная группа инструментов располагается на своих традиционных местах на правой стороне сцены*», а с ц. 31 играют стоя. То есть первоначально инструменты «перемешаны» в оркестре, «прячутся» друг от друга, и лишь неожиданное для публики визуальное перемещение исполнителей возвращает их на свои места. Это всё естественным образом театрализует сам процесс исполнения «Петербургских видений».

Модель спортивной *эстафеты* использована при исполнении произведения **«Эстафета»** (2003) для ансамбля ударных инструментов **Ф.Караева**. Во главе процесса – исполнитель, сидящий за удар-

ной установкой (М. Пекарский на премьере: «Московская осень – 2005»). На него возлагается исполнение основного музыкального материала. Ещё четыре инструменталиста должны играть на одной маримбе по очереди, подбегая к инструменту, изображая эстафету, а в качестве передаваемого жезла используется деревянная палочка, которой воспроизводят звуки из инструмента.

Композиторская регламентация игровых процессов проявляет себя и при сценической реализации пьесы ***«Sempre sonare»*** (2004) для двух роялей и ударных **С.Жукова**. Цель оригинальной ситуативной игры обоснована им в партитуре: «*Необходимо добиться постоянного, без остановок движения музыкантов по кругу и непрерывного звучания музыкального материала*». Исполнение, таким образом, должно превратиться в своеобразное *perpetuum mobile*. План перемещений исполнителей в пространстве сцены указан Жуковым в отдельной схеме. На её страницах также читаем: «*На схеме изображены позиции исполнителей и их перемещения в процессе исполнения. Позиции 3 и 7 совпадают. Исполнители могут пройти еще один круг, после чего пианист I, отыграв свой материал в 7, покидает сцену. За ним в 8 уходит пианист II. В 9 – ударник I, в 10 – ударник II. В музыкальном материале 1, 2, 3 совпадают начала каждого восьмитакта, после чего происходит его временное смещение. От 4 и далее каждый исполнитель существует самостоятельно. Структура 8 является общей для всех исполнителей*». Становится очевидным, что ситуативная игра, предусмотренная Жуковым, регулируется в малейших деталях: указаны не только направления передвижения исполнителей, но и весь сценический процесс с зафиксированными моментами ухода пианистов и ударников со сцены.

Отсутствие композиторской регламентации определяется отсутствием чётко прописанного в партитуре ситуативного действия исполнителей в процессе сценической реализации произведения. Импровизация передвижений во многих случаях диктует импровизацию музыкальную. В данном случае возникает *форма-результат*, подразумевающая образование общей формы произведения в результате спонтанных действий исполнителей на сцене – как поведенческих, так и музыкальных. Соответственно, двух одинаковых исполнений одного и того же сочинения быть не может. При этом композиторы могут предоставить в партитуре лишь общий план игровой ситуации, который должны воспроизвести сами исполнители или «корректирующий» их передвижения дирижёр.

Весьма интересна с этой точки зрения пьеса **«Дуэль»** (1959) для двух дирижеров и двух оркестров **Я.Ксенакиса**, имеющая подзаголовок «музыкальная игра»:

Duel

Game Matrix

Tactics:

A

I strings pointillistic or II strings: sustained or III strings glissandi

IV percussion

V winds

VI silence

B

A + IV or A + V or IV + V

C

A + IV + V

Conductor X (rows)

Conductor Y (columns)

	A	B	C	IV	V	VI
A	-1	1	3	-1	1	-1
B	1	-1	-1	-1	1	-1
C	3	-1	-3	5	1	-3
IV	-1	3	3	-1	-1	-1
V	1	-1	1	1	-1	-1
VI	-1	-1	-3	-1	-1	3

Цель этой игры заключена в перемещении исполнителей в пространстве по определённому заданному композитором полю, на котором нарисованы квадраты. Действие *напоминает ситуацию футбольной игры*: двумя командами (оркестрами) руководят два тренера (дирижёра). Именно по распоряжению дирижёров инструменталисты начинают медленно двигаться по полю. Они же, указывая направление движения, предлагают оркестрантам определённый музыкальный материал, поскольку каждый шаг – это новое музыкальное событие. Форма компонуется из пяти предоставленных Ксенакисом музыкальных формант: пять шагов диктуют звучание пяти формант. Дирижёры, являющиеся режиссёрами сценического и музыкального действа, могут комбинировать шаги и, соответственно, звучание матриц в произвольном порядке, возвращаясь даже к тем, которые уже отзвучали. Аудитория при этом имеет право визуально наблюдать перемещения инструменталистов и слышать музыкальные преобразования, диктуемые этими перемещениями.

Состязание двух команд характерно и для **Концерта для оркестра** (1962) **Д.Брехта**. Однако, в отличие от «Дуэли» Ксенакиса, где присутствовало музыкальное начало, произведение Брехта не предполагает звучания музыки. Оркестранты, разделённые дирижёром, выполняющим функцию судьи, на две группы, должны кидать друг в друга резинки (у струнных инструментов натянутые вдоль де-

ки), стрелять бумажками (из корпуса духовых инструментов) и вести на протяжении длительного времени подобные этим игрища. Они находятся на своих местах, передвижениям же придается дирижёр, пытающийся устранить конфликт между группами.

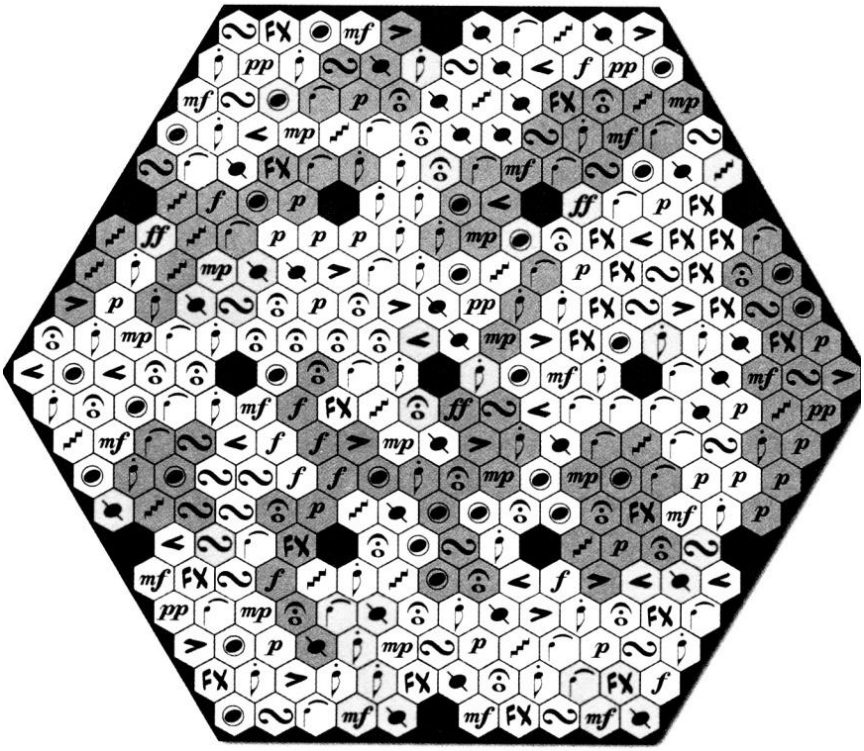
Идея того же Брехта смоделировать на сцене *ситуацию карточной игры* и ее «омузыкаливания» в конце 50-х годов XX века носила оригинальный характер. Партитура его произведения **«Испанская карта»** (1959) для ансамбля инструменталистов представляет собой только описание хода игры, которой придаются исполнители: в ней воссоздан процесс и специфика популярной в то время испанской игры – разновидности пасьянса. Кроме того, указаны действия: поясняется, что, один из инструменталистов должен играть роль крупье и все время тасовать колоду, перемещаясь в пространстве сцены от одного исполнителя к другому. Музыкальный материал в партитуре не представлен, однако, отмечена специфика появления звука у исполнителей – в зависимости от выпавшей карты. Игра на инструменте производится спонтанно, как реакция, вследствие чего возникает форма-результат.

Партитура **«Песнопений»** (1960) для семи инструментов **А.Пуссёра** представляет собой полное отсутствие фиксации нотного текста и обилие словесных комментариев, следуя которым исполнителям необходимо создавать на сцене определённую игровую модель. Этот процесс является импровизационным. Моделью композиции Пуссёра становится *игра в шахматы*. Помимо желания сфокусировать внимание публики на необычности сценической реализации произведения, он преследовал и иную цель – акустический эксперимент: во время всех передвижений исполнителей на сцене формировался уникальный, необычный звуковой комплекс.

Оригинальная сценическая игра инструменталистов предполагается при исполнении произведения **«Пейзажи»** (1966) для двух инструментальных групп **Р.Эриксона**. Партитура представляет собой игровое поле (9 квадратов) известной *игры в крестики-нолики* с нанесёнными на него алеаторически оформленными музыкальными формантами. Суть исполнительского процесса заключена в том, что дирижёр начинает играть в крестики-нолики с участниками ансамбля: один за другим исполнители после сыгранного материала подходят к пульту, на котором лежит партитура, и ставят нолик в необведённый до этого дирижёром квадрат. Играется та форманта, которая была отмечена исполнителем. Происходит постоянное передвижение участ-

ников ансамбля в пространстве сцены. Дополнительный визуальный эффект создаёт монитор, транслирующий партитуру Эриксона в зал, в связи с чем публика следит не только за игрой и передвижениями исполнителей, но и за процессом игры.

Ситуация игры выявляет себя и при сценической реализации произведения **«Гексагон»** (2007) для инструментального ансамбля **Г.Наварда**. Музыканты, которых должно быть от 2 до 6, *собирают мозаику* из нот, исполняя их в том порядке, который выпадет, согласно формирующимся цветовым картинкам. При этом они передвигаются в пространстве сцены, подходя к столу, на который положен трафарет. Приблизительный итог музыкальной и сценической деятельности исполнителей представлен композитором в партитуре:



Инсценировка игры в *пинг-понг* предпринята **К.Вулфом** при реализации произведения **«Для 1, 2 или 3 человек»** (1964): краткие указания исполнителям представлены в партитуре и, в большей степени, касаются игровой ситуации. Музыкальный же материал импровизационен, однако передаётся от одного исполнителя другому, также следуя принципам указанной игры.

При сценической реализации произведения, ориентированного на воспроизведение какой-либо игровой модели, уровень визуального эффекта выше, чем при исполнении любого другого сочинения. В данной статье рассмотрены лишь те опусы, игровые модели которых

были направлены исключительно на специфику передвижения исполнителей в пространстве сцены. В одном случае, перемещения являлись главным компонентом музыкальной драматургии – в «Дуэли» Ксенакиса, в «Эстафете» Караева, в «Песнопениях» Пуссёра, в «Пейзажах» Эриксона, в «Гексагоне» Наварда, в пьесе «Для 1, 2 или 3 человек» Вулфа их предполагала сама ситуация игры. Именно вследствие этих перемещений *формировалась* музыка. В другом случае (в «Петербургских видениях» Слонимского, в *«Sempre sonare»* Жукова) музыкальная драматургия вследствие перемещения исполнителей *не формировалась* – она бытовала в таком облике, в котором её зафиксировал в нотном тексте композитор.

Отсутствие композиторской регламентации передвижений в рассмотренных произведениях Ксенакиса, Брехта, Пуссёра, Эриксона, Наварда привнесло импровизацию: акустическое наполнение звукового пространства стало предельно зависимым от самих передвижений. От того, кто (какой именно инструменталист) и каким образом (например, в каком темпе шага) будет формировать музыкальный материал, зависит общая концепция произведения, представляющего собой форму-результат.

При этом существуют разные степени импровизационности: *частичная* (в партитурах «Дуэли» Ксенакиса, «Пейзажей» Эриксона, «Гексагона» Наварда представлены музыкальные форманты, ориентируясь на которые, инструменталистам необходимо импровизировать), *свободная* (музыкальный материал не представлен в партитурах «Испанской карты» Брехта, «Песнопений» Пуссёра). Концерт для оркестра Брехта вообще не предполагает звучание музыки, в связи с чем представляет собой произведение, в котором единственным ощущаемым публикой рядом становится визуальный, предполагающий сценическое поведение инструменталистов. В произведениях же Слонимского и Жукова с наличием композиторской регламентации в способах и времени передвижений, музыкальная импровизация стала невозможной.

Литература

1. *Петров В.О.* Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра: Монография. – Астрахань: Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. – 355 с.

Сафонова Т.В. (Саратов)

Философские подходы к исследованию музыкального искусства

Музыкальное искусство есть феномен, природа которого сложна и многогранна. Бытие музыки, являющейся с гносеологической точки зрения одним из способов познания мира, предполагает ее адекватное понимание и прочтение. А это, в свою очередь, подразумевает особое значение аспекта содержательности, который в том числе и в творчестве музыканта-исполнителя играет огромную роль.

Мысль о первостепенности смысловой составляющей художественного процесса всем известна, это аксиома, которую подчеркивают без исключения все современные музыканты. Её отражение видится в следующем высказывании выдающегося педагога советской фортепианной школы Г.Г.Нейгауза: «*Ч т о определяет к а к, хотя в конечном счете к а к определяет ч т о (диалектический закон). Метод моих занятий вкратце сводится к тому, чтобы играющий как можно раньше … уяснил себе то, что мы называем "художественным образом", то есть содержание, смысл, поэтическую сущность музыки, и досконально сумел бы разобраться … с музыкально-теоретических позиций в том, с чем он имеет дело. Это ясно осознанная цель и дает играющему возможность стремиться к ней, достигать ее, воплотить в своем исполнении – все это и есть вопрос "техники"*» [9, с. 17]. В этом высказывании автор еще раз подчёркивает мысль о том, что смысловое наполнение конкретного произведения обусловливает все составляющие исполнительского процесса.

Однако при всей первостепенности и значимости смысловой направленности музыки, выражаемой понятием «художественный образ», многочисленная исследовательская и методическая литература всё ещё недостаточно ёмко освещает этот аспект. Придавая большое значение преимущественно понятию «к а к», она ориентируется главным образом на средства музыкальной выразительности или на так называемую «художественную технику». Таким образом, содер-

жательность остаётся без внимания, так как бесчисленное количество специальной литературы либо не касается её вовсе, либо раскрытие смысловой направленности в теоретической литературе осуществляется в рамках традиционного музыковедческого анализа. Данный подход представляется одномерным и несоответствующим реалиям нашего времени, современным представлениям о мире.

Эти представления обусловлены переворотом, произошедшим в науке и искусстве начала XX века. В концепции мировидения происходят значительные изменения под влиянием представлений о том, что «мир» является результатом интерпретации его человеком. Суть этого переворота можно сформулировать следующим образом: «Бытие “просвечивает” через человека» (М.Хайдеггер). Антропосообразный подход побуждает к переосмыслению оснований бытия и главных категорий, к которым относятся понятия времени, материи, числа. Человек стремится по-новому взглянуть на привычные вещи, явления, заново открыть для себя этот мир.

Аналогичные процессы происходят и в искусстве. В XX веке искусство обращает свой взор к человеку, который теперь является не предметом изображения, а, выражаясь словами В.Медушевского, становится «*субъектом «видения»…, воплощенным в самом искусстве*» [6, с. 83]. Как следствие такого переворота – повышенное внимание к внутренней жизни человеческой души, к исследованию её глубин, проекция которых осуществляется на внешний мир.

Еще в 1910 году В.Кандинский в своей работе «О духовном в искусстве» определяет сущность художественного творчества, как *«внутреннюю душевную необходимость»*, как погружение вовнутрь. Подчёркивая особую роль в этом процессе музыки, он пишет: «*Музыка уже в течение нескольких столетий, за немногими исключениями и отклонениями, является тем искусством, которое пользуется своими средствами не для изображения явлений природы, а для выражения душевной жизни музыканта и для создания своеобразной жизни музыкальных тонов*» [3, с. 37]. Такое понимание музыкального искусства позволяет по-новому взглянуть на сущность самого этого феномена и переосмыслить его.

Здесь возникает вопрос: возможно ли постичь глубинные смысловые пласты того или иного произведения, приблизиться к замыслу самого автора; существует ли универсальная, единая логика развития или всякое содержание субъективно? По словам Е.Назайкинского, исследователи сталкиваются с извечной искусствоведческой трудно-

стью – с неизбежной гипотетичностью всяких суждений о содержании творений искусства, об авторском замысле и смысле произведения, о характере восприятия его самим создателем и его современниками. Это и определяет возможность существования множества интерпретаций.

Однако Ш.Бодлеру принадлежит глубокое замечание о том, что, хотя каждый слушатель воспринимает произведение по-своему, можно, тем не менее, констатировать, что «*музыка вызывает в различных мозгах аналогичные идеи*». Иными словами, существует некая смысловая общность на уровне общечеловеческих ментальных структур. Такая точка зрения дает основание говорить о наличии универсальных онтологических оснований музыкального искусства, которые возможно обнаружить посредством новых исследовательских подходов, сформировавшихся в русле основных тенденций XX века.

Современное музыкознание в корне отличается от драмоцентристской установки, предполагающей ориентацию на сюжетность. По словам Е.Назайкинского, «*музыка вся – как вид искусства – прежде всего является совершеннейшим инструментом для художественного запечатления эмоций, чувств, разнообразных психических состояний*» [8, с. 281]. Догадка В.В.Медушевского, суть которой заключается в том, что «музыковедение» должно превратиться в «человековедение», стало отправной точкой для привлечения психологии в исследование музыкального искусства. Достаточно вспомнить работы автора, посвященные изучению психологических свойств личности того или иного композитора, определяющих сущность его стиля [5].

Другой важнейшей особенностью искусствоведческой мысли XX века, наряду с антропомерным подходом, является обнаружение первосмыслов, первосущностей бытия. Искусство XX века стремится заново переосмыслить и постичь глубинные основания – так называемые праструктуры, лежащие в основе материи, по-новому открыв их для себя в сравнении с предшествующими эпохами. Эта тенденция характеризуется невиданной ранее тягой к материалу, увлечённостью его природной выразительностью. Передовым художникам начала прошлого века свойственно обновлённое чувство материи искусства как данности, освобождение её от «груза» стилистических наслоений предшествующих эпох.

Тенденция нового искусства, в живописи воплощённая в эффекте открытого цвета, восходит к Сезанну и Ван-Гогу. В русском искусстве особо богато она обнаруживает себя в творчестве Машкова, Лен-

тулова, Куприна, Кончаловского, в так называемом разговорном стиле Ахматовой, в скульптуре Конёнкова, в режиссёрских замыслах Мейерхольда и намеренной «примитивности» звукосозерцания Стравинского. Аналогичные процессы видятся и в музыкальном искусстве, начало которому положили такие композиторы, как К.Дебюсси и А.Веберн, И.Стравинский и А.Шёнберг. Оно стремится по-новому ощутить саму основу звуковой материи – отдельный звук, интервал, аккорд. Большая часть явлений музыки современности может быть охарактеризована как погружение в звуковую материю в попытке заново исследовать этот феномен и нащупать пути дальнейшего движения.

Таким образом, музыкальное искусство в свете обновлённого восприятия материала в его естественной «неокультуренной» выразительности и новой материальной трактовки звука, качественно преобразуется в сторону пересмотра основных параметров музыкального мышления. Следуя по пути «эмансипации» диссонанса (терминология А.Шёнберга), музыка лишается центрированности, что находит своё отражение в упразднении тональности и функциональной соподчинённости. Итогом этого движения становятся радикальные изменения в музыкальном языке, системе жанров, композиционных средствах.

Следовательно, такие сущностные константы, как человекомерный подход и поиск глубинных оснований, являются отправными точками в развитии новых исследовательских подходов, которые позволяют более глубоко проникнуть в смысловые пласты музыки. Тем более примечательно, что эти методы являются единственно возможными инструментами в постижении таких произведений, которые не могут быть адекватно прочитаны с позиции традиционного музыковедческого анализа.

В качестве примера достаточно обратиться к современной музыке. Специально-теоретический анализ, безусловно, играет важную, центральную роль в понимании музыки. Однако он не исчерпывает всей её глубины. Такой анализ предполагает рассмотрение музыкального материала только в рамках музыковедческого подхода, который исследует музыкальное явление с позиций узко музыкального, замкнутого подхода, лишая искусство выхода на масштабный уровень осмысления бытия. Это представляется не совсем адекватным тем процессам, которые характеризуют ситуацию в современной науке с ростом междисциплинарных отраслей, с развитием знания на стыке наук. Современное музыковедение в попытке представить любое яв-

ление как целостный процесс всё чаще апеллирует к потенциалу и возможностям других наук, таких, как психология, философия, синергетика, семиотика, использует их методы и инструментарий.

Достаточно вспомнить труды К.Леви-Строса, Е.Назайкинского, Е.Вартановой, посвящённые выявлению общей структуральной логики мифа и её претворению в музыкальном творчестве. Мифопоэтические аспекты в данном случае выступают в качестве общего логического ключа для обоснования его драматургических инвариантов. В целом, мифологическое восприятие предполагает тяготение к всеобщности, обнаружение истинной сущности бытия.

Как отмечает Т.Левая, оно свидетельствует о стремлении художников осмыслить метафизические вопросы, «погрузить каждое частное явление в стихию “первоначал” бытия и дать через это явление целостный образ мира» [4, с. 79]. В этом смысле сходные идеи высказывает Н.Бекетова в своей работе «Рахманинов – Шостакович: этапы национального самосознания». При этом понятие мифа используется автором в метафорическом смысле: «Миф и символ для нас – суть интерпретационные технологии, адекватные метафизической природе музыкального мышления» [2, с. 230].

Понятие «метафизическое» обозначает те составляющие творчества, которые, будучи выражением глубоких внутренних интенций музыканта, обнаруживают его стремление к выходу за пределы наличной действительности – в пространство трансцендентного, в область вечных, непреходящих ценностей и смыслов – а это уже есть область философии. В этом свете меняется представление о философском знании как об отвлеченном и мало имеющем отношение к музыкальным процессам. Напротив, музыка как искусство, выявляющее пластику мысли, весьма существенно коррелирует с идеями и сущностью философии, которая, в свою очередь, позволяет глубинно и многомерно осмыслить музыку, найти инструменты для обоснования её онтологического статуса. Таким образом, значение философских методов в постижении глубинной сущности музыки в настоящее время всё более возрастает. В последнее время появились работы, развивающие философский подход к исследованию музыки, позволяющий раскрыть её глубинную сущность [10, с. 12].

Прежде всего, следует отметить методологические возможности феноменологии. Опыт такого исследования уже имеет место в музыковедческой литературе [1]. Суть феноменологического подхода состоит в стремлении выявить в явлениях нашего сознания некоторые

глубинные смыслы, обнаруживающиеся в процессе непосредственного восприятия вещей. Феноменологический метод требует осуществить редукцию всех внешних предпосылок художественного произведения, в том числе социально-исторических опосредствований, с тем, чтобы пробраться к наиболее глубинным, «чистым» смыслам, выражающим архетипическую направленность художника. Речь идёт о том, что зачастую заведомо сложившиеся точки зрения, штампы предопределяют интерпретации и трактовки, лишая музыку многогранности и многозначности и присущей ей недосказанности.

Музыка, будучи одной из самых сложных и глубоких форм постижения бытия, менее всех поддаётся экспликации скрытых в ней смыслов, их вербальному, рационально-логическому выражению. В силу отсутствия в ней какой-либо предметности, музыка содержит в себе все возможные смыслы, и вместе с тем эти смыслы, будучи явлены в самом её звучании, не даны прямо и однозначно – их еще следует выявить, сделать доступными пониманию. Именно это и позволяет сделать феноменологический анализ музыки [11].

Целесообразность феноменологического подхода обусловлена самой природой музыкального искусства, отличающегося огромной ролью иррационально-интуитивного начала. Доказательством тому является исполнительский процесс, в котором «музыкальное чутье» или «талант», основанные на индивидуальном чувстве, интуитивном ощущении, играют едва ли не ключевую роль в определении тонкой грани между искусством и ремеслом.

На первый взгляд может показаться, что выявление взаимосвязи музыки и философии, выраженной в привлечении философской методологической базы, – это удел музыкантов-теоретиков. Существует ошибочное мнение, что в силу своей абстрактности для исполнителей данное сочетание якобы не имеет никакой практической ценности. Однако следует вспомнить о том, что и музыка, и философское знание, как любая другая сфера духовной деятельности человека, связаны с осмыслением самой жизни, ее закономерностей и выявлением некой общей логики событийного развёртывания. Сам Г.Нейгауз придавал музыке особый онтологический статус, считая, что «всё познаваемое музыкально (конечно, для музыканта)» Это качество коренится в человеческой природе, где, по его словам, «*всё без исключения обладает эмоциональными обертонами*» [9, с. 41].

Таким образом, «омузыкаливание» всякого познания, с одной стороны, и наличие ассоциативных связей – с другой, позволяет го-

ворить о важности накопленных знаний из других областей, привлекаемых в орбиту музыки с тем, чтобы музыкальное исполнение не было бездушным, формалистическим, пустым и неинтересным. Именно эти знания позволят осмыслить музыку наиболее полно, постичь в ней «*всё "нерастворимое", несказуемое, неизобразимое, что постоянно живёт в душе человека, всё "подсознательное" (часто это бывает "сверхсознательным")», которое, по убеждению Г.Нейгауза, и есть «ц а р с т в о м у з ы к и*» [9, с. 41].

Литература

1. *Акопян Л.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
2. *Бекетова Н.* Рахманинов-Шостакович: этапы национального самосознания // Шостаковичу посвящается… – М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. – С. 208–235.
3. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992.
4. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: Исслед. – М.: Музыка, 1991.
5. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993.
6. *Медушевский В.* Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. – Л., 1986.
7. *Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988.
8. *Назайкинский Е.* Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе: Сб. статей / Сост. Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. – М.: Музыка, 1985.
9. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. Шестое издание. – М.: Классика-XXI, 1999.
10. *Уваров М.С.* Архитектоника исповедального слова //http://anthropology.ru/ru/texts/uvarov/arkh.html
11. *Фомина З.* Методологические возможности феноменологии в исследовании музыки // Художественное образование: преемственность и традиции. Сб. ст. Саратов: Изд-во СГК, 2008. – С. 309–315.
12. *Фомина З.В.* Онтология музыки. Саратов: Изд-во СГК, 2005.

Сыпало Н.В. (Саратов)

Генетико-типологический анализ национальной композиторской школы Дагестана

Фортепианное творчество композиторов Дагестана неоднократно привлекало к себе внимание музыковедов. Однако оригинальность этого художественного явления, определяемая особенностями этнокультуры Дагестана, пока отражена на эмпирическом уровне. Безусловная самобытность и эстетическая ценность фортепианного наследия дагестанских композиторов требует системного исследования, что предусматривает необходимость рассмотрения этого явления как одной из составляющих национальной композиторской школы.

Само понятие «национальная композиторская школа» возникло сравнительно недавно и связано с исторически созревшей необходимостью исследования особого явления, зародившегося в XIX веке и откристаллизовавшегося в XX столетии, – феномена взаимодействия национальной и общеевропейской культур, образующего разные виды художественного синтеза.

Эта проблема диалога национального и вненационального (общечеловеческого) самосознания оказалась впервые концептуализированной в фундаментальной монографии Н.Шахназаровой «Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма» через дифференциацию двух типов композиторского профессионализма, репрезентирующих два типа культуры – традиционной (устной) и академической (письменной). Опора на обозначенную Ю.М.Лотманом дихотомию двух культур (канонической и динамической) позволила музыковеду конкретизировать диалогическое отношение национального (локального) и вненационального (универсального) как важнейший системообразующий фактор самоорганизации каждой конкретной национальной композиторской школы.

Исследования Н.Шахназаровой инициировали появления новых фундаментальных трудов. К их числу относится докторские диссертации В.Дулат-Алиева «Национальная культура как текст: татарская

музыка XX века», А.Маклыгина «Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма», а также М.Абдулаевой «Этнокультурная идентичность народов Дагестана: единство и многообразие».

Последнее исследование, уже непосредственно относящееся к проблематике нашей работы, опирается на уже достигнутое определение траектории формирования национальной культуры как особого синтеза локального и универсального, включающего определенную последовательность этапов «трансплантирования» элементов универсальной культуры, «селективного» поведения формирующихся систем (А.Маклыгин), коррелируемого типом доминантности элементов обеих культурных парадигм. Культурологический ракурс исследования М.Абдулаевой способствовал уточнению алгоритма взаимодействия национального и вненационального с его конкретным типом доминантности как проблемы этнической самоидентификации. В результате в развивающейся теории национальной композиторской школы появилось новое измерение: отношение глобализации и глокализации как отражение конкретной формы диалога общецивилизационного и этнокультурного в «полифонической» системе национальной композиторской школы.

Основные положения концепции М.Ш.Абдулаевой оказались актуальными и для нашего исследования. Однако его специфика, состоящая в нацеленности на изучение фортепианного творчества дагестанских композиторов (что априори предполагает фиксацию особенностей творческого проявления национального самосознания с помощью ненационального музыкального инструмента), вносит дополнительные сложности и потому требует более дифференцированного и тонкого аналитического инструментария. Его мы находим в еще одном крупном научном исследовании – докторской диссертации М.Дрожжиной «Молодые национальный композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века».

Оригинальность этого научного труда заключается в его ориентированности на онтологическую сторону проблемы национальной композиторской школы. Так, выстраивая национальную композиторскую модель профессионализма, находящуюся на стыке двух типов профессионализма (устного, традиционного и письменного, композиторского), она апеллирует уже не только к вошедшим в устойчивый обиход оппозициям национальное–интернациональное или специфическое–универсальное (условно – Восток–Запад). М.Дрожжина вво-

дит понятие канона как важнейшего субстанциального элемента феномена «школы» – как архетипической модели высшей сакральной реальности.

Однако самым важным в концепции М.Дрожжиной оказывается утверждение о том, что процесс формирования национальной композиторской школы – то есть переход от канонического типа профессионализма к неканоническому (динамическому) – обусловлен диалогическим отношением двух видов канона. Опираясь на достижения современной психологии, различающей две формы сознания (Я–сознание и Мы–сознание), которые соответствуют понятиям индивидуальности (Я) и личности (Мы), музыковед характеризует каноническое искусство как глубоко личностное выражение Мы–сознания.

Каждый национальный композитор воспринимает себя как представителя рода, Родины, народа, ориентируясь на память сакрального канона. Но одновременно он ощущает и индивидуальность собственного Я–сознания, что побуждает его в творческом процессе ориентироваться на ту систему незыблемых ценностей, которая приобретена им в процессе профессионального образования европейского типа. Как утверждает М.Н.Дрожжина, Я–сознание национального композитора ориентировано на другой канон, отражающий индивидуальность христианской антропологии. На основе этих рассуждений, исследователь формулирует феноменологическую основу национальной композиторской школы, состоящую в сложном диалоговом отношении традиционного, восточного (Мы–сознание) и динамического, западного (Я–сознание).

Обретение четкого понимания фокуса функционирования системы позволило М.Дрожжиной выстроить типологию национальных школ, включающую:

1) моногенную (раннеевропейскую) школу, основанную на изоморфности канонов культовых и светских традиций;

2) гомогенную (позднеевропейскую) школу, единство множества индивидуальных композиторских стилей которой обеспечено опорой на универсальность единого канона христианской культуры;

3) гетерогенную школу, синтезирующую модель композиторского профессионализма с каноническими установками этнокультуры.

Указывая на важность понимания онтологических (сущностных) основ композиторской национальной школы (т.е. школы третье-

го, гетерогенного типа), М.Дрожжина вводит коррелирующую пару понятий «центр–периферия», фиксирующую доминантные функции канонов национального или вненационального типов в составе неоднородной системы. С нашей точки зрения, более целесообразным в оценке этого процесса является использование некоторых положений теории интертекстуальности, изложенной в монографии М.Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства». Очевидный «билигвизм» национальной композиторской школы допускает возможность использования для выявления конкретных доминантных признаков в диалогическом отношении канонических и профессиональных компонентов всего спектрального ряда бытия оппозиции «свое–чужое»: общее–общее, общее–свое, общее–индивидуальное.

Изложенный выше материал позволяет уточнить методологический вектор генетико-типологического анализа национальной композиторской школы Дагестана и, главное, ее важной составляющей – фортепианной музыки. Суть аналитической стратегии состоит в исследовании неоднородной (гетерогенной) системы через определение и спецификацию доминантных признаков «своего» или «чужого» (национального или вненационального).

Состояние музыкальной культуры Дагестана досоветского периода обладало статусом традиционной культуры, т.е. отвечало свойствам моногенной системы. Зарождение профессиональной композиторской школы произошло в условиях советского геокультурного пространства, что обусловлено обретением Дагестаном статуса государственности, следствием чего стали как рост чувства национального самосознания, так и возможность выхода в мир через приобщение к общечеловеческим ценностям европейского культурного пространства.

Специфика исторического момента начального существования национальной композиторской школы, таким образом, определяется отношением своего и чужого как **общего–общего**. Но с точки зрения оппозиции «центр–периферия» зарождающаяся система характеризуется сильной выраженностью доминантных признаков европоцентризма. Консолидирующим, центрирующим целое системы структурным признаком становится четко выраженное понимание в значении ее доминанты мощной совокупности культурных традиций русской и европейской музыки и осознание периферийности собственной культуры.

Этим и определяется поведение системы, в которой свое (национальное) стремится приобщиться к общему (универсальному), став

одной из его составляющих. Первоначальная инверсированность отношений Я–сознания и Мы–сознания становится мощным стимулом к изживанию этого противоречия, что определяет логику процесса самоорганизации системы национальной композиторской школы на пути к обретению ею качества полноценного синтеза или гетерогенности.

Именно этой спецификой обладает фортепианная музыка начального периода становления школы. И в этом смысле не случайно то, что ее первым представителем стала пианистка Д.Далгат (1885–1938), получившая музыкальное образование в Лейпцигской консерватории. Ее фортепианное наследие, ориентированное на систему музыкального языка (принципы звукоорганизации, темо- и формообразования) и жанровую систему европейской музыки, является типичным образцом начального этапа становления национальной школы через ее ассимиляцию с помощью приемов фольклорного «раскрашивания» музыки, отвечающей канону общеевропейского стиля.

Принципиально новое состояние системы отражает фортепианное творчество Г.Гасанова (1900–1965), с именем которого связывается подлинное начало профессиональной музыки Дагестана. Главным отличительным признаком творческой деятельности композитора является то, что начальная система композиторской школы перестраивается в самом важном своем моменте – обновленном понимании центра и периферии. Продолжая сохранять оппозиционность национального и универсального в значении общего–общего (ведь Г.Гасанов учился в Петербургской консерватории и выражал чувство «цехового» единства с традициями русской и европейской культур), музыка композитора на глубинном уровне начинает отражать новый вид связи национального и вненационального в виде отношения **своего–общего.**

Статус «своего» определяется уже не инкрустированием музыкальных текстов фольклорными элементами, а новым положением национального как явления, онтологически укорененного в каноне неевропейского типа. Подобная художническая и мировидческая позиция выражена у Г.Гасанова в стремлении воссоздать альтернативные Западу нормы звукотворчества, определяемые принципами монодийного мышления (через технику распева, характерную для мугама), модальной организации, изнутри преобразующей функциональную систему европейского мажора и минора.

Новый статус «своего», понимаемого как выражение глубоко личностного Мы–сознания, отражен и в реорганизации жанровой системы, в которой, наряду с канонизированным европейской культурой жанром концерта, наблюдается усиление роли жанров сюиты и цикла миниатюр. А это означает интерес композитора к той жанровой сфере, структурная организация которой не обладает свойствами композиционного стереотипа. Однако свобода драматургического и композиционного воплощения художественной идеи в сюите или цикле миниатюр компенсируется логикой «внутренней речи» (Н.Хомский) композитора, т.е. континуальной логикой бессознательного мышления. Последняя же, по определению К.-Г.Юнга, имеет коллективный, надындивидуальный характер, воспроизводя логику мифов, обрядов, то есть того, что субстанциально содержится в сакральном каноне.

Следовательно, творческая система Г.Гасанова может рассматриваться как процесс этнической самоидентификации и обретения важнейшей составляющей национальной композиторской школы – Мы–сознания. Изменившееся понимание «своего» связано с утратой им периферийного положения и возникшей возможностью выполнять доминантную роль, т.е. выступать в значении центрирующего, консолидирующего целое элемента. Однако анализ музыкальных текстов фортепианных сочинений Г.Гасанова показывает, что в его стилевой системе сохранилась доминантность признаков и европейской культуры. Новое состояние системы, таким образом, характеризуется сбалансированностью отношений своего и чужого, их сосуществованием на паритетных началах, что создает очередное противоречие, которое оказывается мощным стимулом к дальнейшему развитию системы национальной композиторской школы Дагестана.

Разрешение этого противоречия и окончательная стабилизация национальной композиторской школы как системы гетерогенного типа происходит с начала 1960-х годов. Этот новый этап исторического развития национальной школы связан с фортепианным творчеством А.Агабабова (1940–2013), Н.Дагирова (1921–2003) и М.Кажлаева.

Творчество М.Кажлаева, пожалуй, является наиболее ярким и оригинальным показателем состояния системы национальной школы, достигнувшей высокого уровня художественного синтеза национального и европейского (Востока и Запада). М.Кажлаев – единственный композитор Дагестана, получивший профессиональное образование не в столичных консерваториях России, а в Баку. Тем самым, общаясь

с азербайджанскими музыкантами, он получил возможность «изнутри» воспринять онтологическую основу профессиональной композиторской школы, во многом близкой дагестанской на основе генетического родства с макаматом, но обладавшей более высоким статусом профессионализма. Возможно, это обстоятельство спровоцировало необходимость обретения «лица необщности выражения» через индивидуальность стиля, что стало мощным стимулом к окончательной переориентации в понимании своего и чужого как **общего и индивидуального.**

Весьма показательным моментом в определении сущностной основы произошедшего изменения гомогенной системы и перехода ее в новое состояние системы гетерогенного типа являются высказывания самого композитора о «фольклорно-дагестанском фетишизме», с одной стороны, и о том, что Дагестан – «подлинная кладовая ритмики», с другой стороны. Явное противоречие обоих заявлений отражает двоящееся отношение М.Кажлаева к традиции. Первое связано с сохранившейся и преобладающей установкой на восприятие фольклора как материала для композиторской аранжировки. Вторая точка зрения фиксирует иное отношение к традиционной культуре – как носителю самобытного языка, т.е. системы структурных элементов, ментальность которых актуализируется на более высоком уровне речевого использования языка. Но это отношение соответствует уже европейской модели профессионализма, издавна обретшей категорию индивидуального композиторского стиля.

Кажущаяся негативность отношения композитора к «фольклорному фетишизму» объясняется, таким образом, осознанным или неосознаваемым стремлением изжить ту модель композиторского профессионализма, которая предполагала преимущественность цитирования и обработки фольклорного материала как последней инстанции в выражении национального (что в своей сущности соответствовало модели традиционной культуры). Образовавшееся паллиативное представление о сути творчества национального композитора (либо подражание народному, либо подражание европейскому) и обусловило окончательность перехода дагестанской профессиональной школы в русло культуры динамического типа, в которой чужое преобразуется в свое в контексте индивидуального композиторского стиля. Функции индивидуального стиля определяются контекстом письменной, опусной культуры и состоят в необходимости отражения оригинального, авторского понимания мира, т.е. фиксации индивидуально-

го представления о мире (стиль, по известному изречению Бюффона, «это человек»).

Дальнейшее обсуждение проблемы неминуемо приходит к необходимости сравнения творческих систем М.Кажлаева и его выдающегося предшественника – Г.Гасанова. Обозначенный выше бицентризм стиля Г.Гасанова (ориентация на структурные принципы канонической культуры и, с другой стороны, столь же высокая важность структурных норм динамической культуры) означает способность системы гомогенного типа «работать» в режиме двух противоположных поведений. Сама гомогенность (однородность) системы допускает возможность ее полиструктурности. Иное наблюдается в творческой системе М.Кажлаева, гетерогенность которой компенсируется моноструктурностью (или моноцентризмом). Последнее обеспечивается яркой выраженностью индивидуального стиля.

Таким образом, процесс становления национальной композиторской школы Дагестана пришел к обновленному пониманию оппозитивности **своего–чужого.** Отношение **индивидуального-общего,** отражая сам механизм состоявшегося синтеза канонической и динамической культур, становится основным условием существования гетерогенной целостности национальной композиторской школы, в которой изжито противопоставление центра и периферии, чужого и своего, канонического и динамического, Я–сознания и Мы–сознания. Вобрав в себя структурную основу модели европейского профессинализма, национальная композиторская школа превратилась в самобытную целостную систему, в которой онтологически предшествующее всему Мы–сознание (сакральная установка национального канона), проходя через творческий тигль Я–сознания (индивидуальный стиль конкретного композитора), оказывается переплавленным в содержание надэтническое, надконфессиональное, то есть общечеловеческое.

Литература

1. *Абдулаева М.Ш.* Дагестан – Россия: исторический контекст взаимодействия музыкальных культур//PAX SONORIS: история и современность. Вып.П (IV). Астрахань, 2009.
2. *Абдулаева М.Ш.* Творчество Г.Гасанова в контексте межкультурного диалога//Музыка в современном мире: Материалы V Международной научно-практической конференции. –

Тамбов, изд-во Тамбовского государственного музыкально-педагогического института, 2009.
3. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. Изд-во Композитор. – М., 1998.
4. *Дрожжина М.Н.* Молодые композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: авт. дис. …д-ра иск. – Новосибирск, 2005.
5. *Дулат-Алиев В.В.* Национальная музыкальная культура как текст: татарская музыка XX века: автореферат дис. … д-ра иск. – М., 1999
6. *Маклыгин А.Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма: авт. дис. …д-ра иск. – М., 2001.
7. *Шахназарова Н.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. – М., 1983.
8. *Якубов М.А.* Отец дагестанской музыки. – Махачкала: Даг. кн. изд-во, 1980.

Татаринцева И.В. (Тамбов)

Теория «Глаза» Леонардо да Винчи в современном художественном пространстве

Научные открытия одного из непостижимых гениев эпохи Ренессанса – Леонардо да Винчи – представляют собой поистине «бездонный кладезь» для новых вдохновений в современном художественном пространстве. Пройдя через века, его искусство не только сохранило печать «манящей тайны», но и стало более современным, чем изощрённые «модернистические изыски» мастеров XXI века.

Понимание изобразительного языка Леонардо да Винчи до сих пор остаётся за пределами человеческого разума. Однако общеизвестно, что во многом инициировали творческую деятельность великого художника эпохи Ренессанса его научные теории, которые становились естественным продолжением его творчества. Грани таланта этого великого мастера были неисчерпаемы: художник, скульптор, архитектор, музыкант, философ. Одновременно с этим он был учёным, изобретателем, инженером, механиком.

В связи с тем, что первые издания его научных трудов датируются второй половиной XIX – началом XX века, во многих случаях учёным приходилось заново открывать то, что было открыто Леонардо ещё в XVI веке. Так, например, в его записях содержатся первые разработки *волновой теории света*, где он доказывает прямую зависимость силы света от расстояния. Удивительно, что именно художник эпохи Возрождения оставил богатое наследие в области механики, где впервые предпринял попытку определить экспериментальным путём коэффициенты трения и скольжения, исследовал явления удара, траекторию горизонтально брошенного тела.

Можно до бесконечности продолжать данный ряд научных открытий, затрагивающих различные сферы его деятельности. Однако современных художников особенно привлекает изучение живописи Леонардо да Винчи в контексте его научной деятельности и в частности *метафизики света*. Открытия в этой области во многом изменили

пространственные представления великих мастеров эпохи Возрождения [2]. В дальнейшем они легли в основу *художественной перспективы*, оставшейся, по существу, незыблемой до настоящего времени.

До сих пор одним из наиболее загадочных научных достижений Леонардо да Винчи остаётся его знаменитая *теория «Глаза»*, которая буквально перевернула художественное восприятие в эпоху Ренессанса. Она не только не утратила своей актуальности в современном художественном мире, но и стала побудительным мотивом использования в творческом процессе. Согласно основным положениям данного научного открытия, искусство живописи стало трактоваться как *«воплощение в созерцающем разуме идеи живого движения»* [1, с. 97]. Именно этого начала подчас не хватает нашему современному художнику, что заставляет его становиться на путь чисто внешней, порой шокирующей демонстрации определённой образной концепции.

Возникает вопрос: что стало побудительным мотивом для разработки данной теории? Можно предположить, что к её созданию привело стремление художника изобразить подвижность человеческого лица, отражающего внутреннее состояние души. Это именно то, что так притягивает в его живописных работах, не перестаёт удивлять и интриговать.

В современном художественном пространстве есть понятие «*наука живописи*», которое своим исходным началом восходит именно к творчеству великого гения эпохи Ренессанса. Своё понимание данного явления Леонардо да Винчи излагает в ряде своих работ, в том числе и знаменитом трактате *«Суждения о науке и искусстве»* [3], а также в разработанной им теории «Глаза». Основным постулатом здесь становятся рассуждения Леонардо о формировании художественного образа, где на основе зрительного впечатления возникают те же ощущения, которые вызваны рядом природных явлений, посылаемых нашему глазу.

Так, например, наблюдая за формами движения поверхности воды, художник приходит к выводу, что любое движение должно быть компенсировано другим. В научных трактатах не случайно представлено детальное описание циркуляции элементов в различных средах с одновременными зарисовками вихреобразных форм воздушных и водных течений, анатомических опытов. Здесь же представлены *диаграммы оптических экспериментов*, свидетельствующих о перипатетической традиции понимания науки как описания окружающих яв-

лений. Данные рисунки Леонардо во многом закрепляют и систематизируют его научные наблюдения.

По мнению художника, зрительное восприятие и знание представляют собой физические явления, наделённые *метафизическими функциями*. Особое внимание он уделяет глазу, позволяющему сознанию видеть и воспринимать объекты внешнего мира. Зрение, по его мнению, открывает «предсуществующий мир» для сознания, которое, в свою очередь, как зеркало отражает световые образы, проникающие в мозг, действующий на разум. В своих трактатах Леонардо да Винчи неоднократно подчеркивал, что взаимодействие между интеллектом и физическим миром основано на особенных свойствах света. Он считал, что все объекты излучают бесконечно много лучей, которые несут определённую информацию. Всё окружающее нас пространство наполнено *«бесчисленными циркулирующими в нём подобиями вещей»* [5, с. 40].

В связи с этим Леонардо рекомендовал художникам тщательно изучать структуру глаза, который способен посылать и принимать на свою поверхность бесконечное число подобий. Его художественное наследство содержит множество анатомических зарисовок, позволяющих проследить, как зрительные впечатления проникают в область общего чувства и закрепляются в памяти. Здесь образ как бы вступает в контакт с воображением, которое его обрабатывает и отсылает к памяти. Учёный словно изучает «маршрут» движения «светового образа», прослеживая взаимосвязь зрительной перцепции с другими чувствами, проецируя его на свои рисунки.

Существует ряд фактов, свидетельствующих о влиянии научной концепции Леонардо да Винчи на эстетику художественного мировосприятия эпохи Ренессанса и, соответственно, на творческий метод самого художника. Так, например, тщательно изучая строение черепа, он уделяет особое внимание *сферическим сегментам и сечениям*, рассматривая их как основные элементы формообразования, используя их в предметной плоскости своих рисунков. Особое внимание в своей теории «Глаза» Леонардо уделяет системе полусфер черепной коробки, где своеобразным полюсом является место схождения ощущений. В данной научной теории художника есть такое понятие как *«воспринимающий глаз»* [4] , который не просто видит мир, но *«чувствует его, движется вокруг него и является его частью»* [5, с.43].

Важное место здесь отводится также изучению зрачка как светового отверстия, где посредством зрительного луча происходит со-

единение с кончиком оптического нерва. Для чего был необходим столь пристальный взгляд на данное оптическое явление художнику? Видимо для того, чтобы понять, что глаз видит из точки, а не из плоскости. На основе этого видение, по Леонардо, разделяется на фокусное и периферийное. Именно этим он объяснял, что в зрительном конусе все фигуры, все цвета, все образы видимой части вселенной сведены в точку.

Это открытие в научной сфере во многом способствовало обоснованию законов художественной перспективы, где точка зрения на предмет оказывается подвижной. В связи с этим свет, цвет и тень предстают, по мнению художника, в синтезе оптического и кинетического восприятия. Несмотря на то, что Леонардо в своей работе «Суждения о науке и искусстве» выделяет шесть простых цветов – белый, жёлтый, зелёный, синий, красный, чёрный – видимый мир он представляет как бесконечное множество взаимодействующих зрительных проекций и пересечений, с учётом однородных движений тела и глаза.

Учёный приходит к выводу, что подобия имеют свойства пропорционально уменьшаться по мере удаления от объекта, и тем самым они образуют «*световую пирамиду*» [4]. Данное заключение он делает, исходя из того, что каждый объект излучает свои материальные подобия во всех направлениях по прямым линиям. Источником же излучения является атмосфера, которая заполнена бесчисленными сжимающимися и проникающими друг в друга подобиями. Именно данная научная концепция легла в основу известной всем цветовой перспективы, являющейся основой художественной эстетики Ренессанса.

Исходя из наблюдений Леонардо, свет распространяется в виде прямых лучей, разнося по атмосфере подобия предметов, которые воспринимаются и отражаются глазом. Тень определяется им как отсутствие света и его противоположность. При этом важно отметить, что это были не только наблюдения соотношения света и тени при универсальном освещении, но и выведенная им геометрическая формула, где источник света представлен в ней в форме полусферы. Сам же объект выглядит покрытым рассеянным светом, переходящим в полутени. В плоскостном изображении полусфера предстаёт как полукруг. Она заменяет ему окно, опыты с которым он проводил. Видимо подобные научные эксперименты и привели его к открытию знаменитой художественной техники *сфумато*.

Одновременно с этим можно предположить, что обозначенные выше наблюдения Леонардо легли в основу современной *теории теней и тональных отношений в рисунке*, где появились такие понятия как *блики, падающие тени*, ограниченные лучами света. Пользуясь рекомендациями Леонардо да Винчи, современный художник при выполнении рисунка уточняет положение источника света, исходя из желаемых направлений и размеров теней на картине.

Согласно свидетельствам записей Леонардо можно предположить, что художник планировал написать систематический труд по тени в семи частях. Однако его исследования так и остались в разрозненных заметках различных периодов. Впоследствии они вошли в посмертную компиляцию *«Трактат о живописи»,* которая была составлена учеником Леонардо да Винчи *Франческо Мельци.*

Важно отметить, что на основе научных выводов о том, что каждое движение в природе пропорционально своему импульсу, Леонардо исследует выразительные особенности эмоциональных состояний человека. По мнению художника, они должны проявляться в характере движений, позах, мимике, жестах: «*Картины или написанные фигуры должны быть сделаны так, чтобы зрители могли с лёгкостью распознать состояние их души по их позе»* [3, с.107].

В связи с этим нам известно большое количество эскизов, анатомических набросков Леонардо, где представлены фиксирующие соответствия движений и связанных с ними эмоциональных состояний. Так, например, это многочисленные наброски, изображающие Мадонн. При этом динамика подобных композиций складывается из практически неуловимого ритмического соотношения фрагментов движения.

Важно отметить, что собирая записи к «Трактату о живописи», Леонардо сопровождал некоторые из них зарисовками с соответствующими комментариями. Например, под эскизом дерева можно было прочесть следующую надпись: *«Часть дерева, которая отбрасывает тень на задний план, одного тона, – чем дерево или его ветки толще, тем они темнее… Но если ветка расположена на фоне других, то самые яркие её части кажутся самыми светлыми, и листья блестят в свете солнца»* [4, с. 117].

Синтез оптических и кинетических экспериментов в теории «Глаза» Леонардо да Винчи претворял в своих рисунках. Наиболее наглядно это можно проследить на примере анализа композиции в его рисунках. Показательна в этом отношении его работа *«Св.Анна со*

Св.Марией и Младенцем Христом». При внешнем взгляде здесь просматривается внутренняя динамика композиции, которая строится на основе *осевого вращения фигур*, обусловленного сферическим развитием пространственных планов композиции: Св.Анна совершает наклон сверху вниз. Данный импульс передаётся Св.Марией, которая склонилась справа налево. Её движение замыкается встречным движением Младенца Христа – снизу вверх, слева направо. Тем самым характер поз и жестов позволяет взгляду совершить *сферическое вращение*. Это позволяет зрителю ощутить их подвижное взаимодействие с пространственными планами, объединёнными тончайшими переходами света, цвета и тени.

В результате целостная композиция содержит в своей основе *пирамидальное построение* как символ Святой Троицы. Следует отметить здесь также *градацию светотени и колорита*, отражающую иерархию световых эманаций, где первичный свет зеркально отражается на ликах, а наклонный свет воспринимается как отождествление небесного, осуществляя тем самым взаимодействие Св.Анны, Св.Марии и Младенца Христа. Вся композиция предстаёт перед нами как рассеянное по ландшафтному фону *атмосферное сечение*. Тем самым композиционное мышление художника выстраивается здесь на основе визуальных планов, столь характерных для эстетики Ренессанса, больше напоминая «*область видимости»*, т.е. то, что «*находится не только передо мной, но и вокруг меня*» [4, с.11].

Таким образом, в контексте динамической анатомии Леонардо теория «Глаза» была прогрессивной. Положенная в основу данной научной концепции логика *«циркулярного движения*» на основе «*органических аналогий*» легла в основу всей его художественной практики, тайну которой продолжают постигать современные художники. В этом им помогают тщательные математические расчёты и зарисовки, которыми сопровождал свои открытия художник. Возможно, что все они могли сводиться к простой, но при этом гениальной мысли, обозначенной самим художником: *«взаимодействие между интеллектом и физическим миром основано на особых свойствах света»* [3, с.137]. Для современного художественного опыта эта идея может стать реальной возможностью не только для постижения научных открытий Леонардо да Винчи в плане интеллектуальной установки универсалий эпохи Ренессанса, но и для использования подобной природы зрительного восприятия в современном творчестве.

Литература

1. *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи. – М.: Искусство, 1991. – 416 с.
2. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 426 с.
3. *Леонардо да Винчи*. Суждения о науках и искусстве. – М.: Азбука-классика, 2016. – 224 с.
4. *Леонардо да Винчи*. Избранные произведения. – М.: Из-во Студии Артемия Лебедева, 2010, Т.1. – 444 с.
5. *Лиманская Л.Ю.* Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта. – М.: РГГУ, 2004. – 223 с.

Шлыкова С.П. (Саратов)

«Обезьянье царство» в творчестве А.Ремизова и Л.Лунца

Свидетели революционных событий в России характеризовали 17 год как апокалиптический, окаянный. Многие из них понимали, что произошло не просто свержение самодержавия, разрушение великой империи, смена государственно-политического строя привела к переориентации духовно-нравственных идеалов, к «кончине человека евангельского духа», к разрушению русского мира, который для творческой интеллигенции неразрывно связан с православным христианством, так яростно отрицаемым большевистским режимом. Не удивительно, что подавляющее большинство российских писателей резко отрицательно отнеслось к Октябрьской революции. В.Розанов в «Апокалипсисе нашего времени» восклицал: «“Апокалипсический год”, апокалипсические события… окаянный год, крушение царства… Боже: Россия – только воспоминание…» [6, с. 420].

Воинствующий атеизм новой власти привёл к тому, что метафорическим воплощением революции в среде русских писателей стал образ обезьяны. М.Пришвин в дневниковых эссе «Смех обезьян»[2] писал: «Бессильно всякое слово, потому что, произнося его, мы смешим хор обезьян». Действительно, агрессивно атеистические лозунги большевиков не могли не навести на ассоциацию с теорией эволюции Дарвина. В рассказе «Красный гроб»[3] с характерным подзаголовком – «Слово о том, как показала Россия, что человек действительно происходит от обезьяны» – Пришвин замечает: «Теперь молчат подругому. Нельзя теперь ничего сказать, потому что все лучшие слова наши опутаны ложью, как нитями паразита стебли цветов полевых. Война была распятием, но последнее восстание – хула на Духа Святого. Даже слово “человек” нельзя теперь просто сказать, потому что

[2] Впервые опубликовано в газете «Воля народа». 1917, № 157. 29 окт. – С. 1.
[3] Впервые опубликовано в газете «Воля народа». 1917, № 164. 5 нояб. – С. 1.

и это священное слово стало, как продырявленная скорлупа червивого ореха. Я не знаю, во имя какого человека совершилось восстание – того, которого пригвоздили к горе Кавказа, или которого теперь разыгрывают актёры на русской сцене – человека-обезьяну… Актёры забыли, что они только актёры и разыгрывают человека, созданного Французской революцией. Забыли, и вдруг французская пьеса превратилась в русскую мистерию о происхождении человека от обезьяны, страшную и невиданную миром мистерию, где на тронах сидят обезьяны, а души усопших по чёрным улицам вихрем носятся в красных гробах».

Фёдор Сологуб в статье «Крещение грязью»[4] солидаризируется с Пришвиным: «Мы поторопились назвать нашу революцию великою, и сравнивали её с великою французскою революциею. Но вот видим, что величия в делах наших мало, и революция наша является только обезьяною великой французской революции. Россия наша гибнет жалко и бесславно, и вокруг нас “гарь и гик обезьяний”, по скорбному слову Ремизова». Тот же обезьяний мотив слышим в дневниковых записях «Чёрные тетради» Зинаиды Гиппиус: «Мы в лапах гориллы».

На память приходит афоризм Г.К.Лихтенберга, перефразируя который можно сказать, что революция – это зеркало; и если в него смотрится обезьяна, то из него не может выглянуть лик апостола. Метафорический образ обезьяны, соотнесённой с октябрьской революцией, представлен и в творчестве А.Ремизова и Л.Лунца.

Молитвенный призыв «Да приидет царствие твоё» обернулся, по мнению Ремизова, «царством торжествующей обезьяны». Именно так охарактеризовал писатель Советскую власть в памфлете «Вонючая торжествующая обезьяна…» (1918)[5], по своему энергетическому заряду приближающемуся к его же «Слову о погибели Русской Земли». Оба произведения пронизаны пафосом отрицания нового порядка, который отождествлён с мировым злом, террором, насилием над жизнью, над правдой, над словом, над всем, что так было дорого русской интеллигенции.

Эпитет «вонючая», скорее всего, отсылает нас к восклицанию В.Розанова в «Апокалипсисе нашего времени» (1917): «Не довольно

[4] Впервые опубликовано в газете «Петроградский голос». 1918. № 4. 6 января.
[5] Впервые опубликовано в журнале «Новое литературное обозрение». 1995. №11. – С. 143–145.

ли писать о нашей вонючей Революции…»[6], а образ торжествующей обезьяны ассоциирован с *bestia triumphans* – торжествующем звере из 13 главы «Откровения Иоанна Богослова». Из средневековой христианской традиции пришло понимание обезьяны как *figura Diaboli*[7]. Как тут не вспомнить сакраментальное *Diabolus est simia Dei* «Дьявол – обезьяна Бога» Иринея Лионского. Как *alter ego* человека воспринимали в Средневековье это существо, скрывающее под ужимками, гримасами свою нелицеприятную, злобную сторону.

Аллюзии к обезьяне были чрезвычайно важны для Ремизова, при этом отношение писателя к ней претерпело не менее сложные, чем в теории Дарвина, этапы эволюции. От игры, шутки, литературной мистификации – к яростному памфлету, а затем к реабилитации этого образа.

В годы революции (1917–1921) оформилось литературное общество Алексея Ремизова: Обезьянья Великая и Вольная Палата, или по тогдашней моде к сокращениям – Обезвелволпал. Предпосылки к созданию этой весьма оригинальной игры, символизирующей литературное братство, зародились гораздо раньше, с забавы, придуманной для маленькой племянницы писателя. Позже в игре начинает звучать антитеза *человек – обезьяна*, которая прочитывается и в стихотворении «После зноя желаний» (1903), и в рассказе «Обезьяны» (1908). В 1908 году в «Трагедии о Иуде принце Искариотском», многие образы и сюжет которой почерпнуты из апокрифических сказаний, писатель вводит колоритное и не вяжущееся с основным содержанием действующее лицо – обезьяньего царя – Обезьяна Великого – Валаха – Тантарараха – Тарандаруфа Асыки Первого.

В этом произведении персонажу Обезьяньего царя отводится эпизодическая роль прорицателя: «На востоке зажглась хвостатая звезда. Весь её путь в огне». Двойной повтор в устах обезьяньего царя: «Звезда идёт! – Звезда идёт!» корреспондирует со звучащей рефреном фразой «Обезьяны идут!» в одноимённой пьесе Л.Лунца.

Исследователь творчества А.Ремизова Е.Обатина, говоря об обезьяньем антураже в творчестве Ремизова, пишет: «Союз людей свободного творческого духа, не отягощённых трафаретным мышлением, выделяющихся из обывательской среды, назван Обезьяньим обществом, поскольку, с одной стороны, обезьяна символизирует при-

[6] Цит. по: Розанов В.В. «Мимолетное». – М., 1994. – С. 420.

[7] См., например, исследование Janson H.W. «Apes and ape lore in the middle ages and the Renaissance». – London, 1952. – P. 13–27.

родную мудрость, естественность и даже хитрость, с другой – своеволие, нежелание подчиняться каким-либо нормам и правилам, словом, живёт в своё удовольствие» [7, с. 641–642]. Таким образом, обращение к образу обезьяны в дореволюционный период творчества писателя вызвано стремлением показать творческий союз литераторов свободным, связанным игровым началом. Здесь прослеживается несомненная связь с последующим литературным объединением «Серапионовы братья», позиция лидера которого – Льва Лунца – была схожей с ремизовской.

Революционные события не могли не отразиться на «обезьяньем царстве», которое «как-то само собой получило в войну и революцию сатирический характер свифтовского лошадиного царства гуигнгмов: царь Асыка издавал манифесты и подписывал “собственнохвостно” декреты», – писал А.Ремизов [4, с. 57]. Изложение этических идеалов Палаты намеренно противопоставлялось революционной действительности. Ироническая и сатирическая форма противостояния привела к созданию аббревиатуры Обезвелволпал, пародирующей новоязы новой власти – наркомпрос, копровуч, главковерх.

Постепенно в контексте 1917 года происходит трансформация созданного неуёмной фантазией писателя литературно-игрового облика обезьяны в её обличение. По словам Е.Обатиной, писатель «привносит в образ обезьяны принципиальные изменения. В произведениях первых революционных лет обезьяна предстает воплощением грубой, бессмысленной и разрушительной силы, символом большевизма, революционной толпы, не признающей святынь, лишённой нравственных критериев» [7, с. 642].

Памфлет «Вонючая торжествующая обезьяна» стал реакцией писателя на диктатуру победившего пролетариата, с её беззаконием и произволом: «Вонючая торжествующая обезьяна, питающаяся падалью, реквизированным сахаром и ананасами, ты напялила на свои подпрыгивающие кривые ноги генеральские штаны, стянутые с растерзанного тобой генерала, на вихрастую голову, прикрывая уши, самодовольно нахлобучила французский красный колпак, присвоила русское крестное имя, русскую человеческую кличку и, обольстив изголодавшуюся горемычную чернь медовым пряником – посулом мира, хлеба, земли и воли, а главное праздностью и беспечальным обезьяньим довольством, с тупым пулемётом и бездушным штыком завладела Русью, родиной моей… Косноязычная, гикающая с набитым семечками ртом, … объявила изменниками русских людей, для кото-

рых твоя обезьянья морда есть обезьянья морда, а не лик Спасителев, как пыжишься представиться перед простецами и недоумками, набрала в свою стаю всё отребье, весь грех наш и позор русский, и расправляешься в судах-расправах своих, бросая по тюрьмам на снедь острожным вшам, кого твоя нога хочет, кличешь освободить Европу от империалистических зверств и захватов, а бессчастную Русь, захватив, загнала обезьяньей расправой своей к той тёмной дояроставовой поре истории нашей, когда предки наши звериным обычаем живяху…». И в конце пророческое осознание антигуманистической сущности новой власти выливается в заклятие: «Прочь обезьяньи лапы! … Твоя правда – ложь, твоя истина – обман, твоя справедливость – застенок» [5, с. 534–535].

Впоследствии Ремизов ещё раз пересмотрит своё отношение к обезьяньей тематике, перестав отождествлять её с революцией. Представление об обезьяне-диктаторе, разрушающем культуру и жизнь, исчезает из ремизовского творчества. «В новом политическом контексте “обезьянье своеволие” выглядело предпочтительнее “порядка”, устанавливаемого государством. …Происходит своего рода семантическая “перекодировка” символов» [7, с. 644], – замечает Е.Обатина. Уже в 1919–1920 годы в текстах Ремизова вольные обезьяны предстают носителями духовных и нравственных принципов, став олицетворением человека, стремящегося к свободе. Не случайно в это же время в романе Е.Замятина «Мы» (1920) появляются заросшие шерстью звероподобные существа за Зелёной стеной, ограждающей тоталитарное общество тотальной несвободы, как антиподы несвободных, обезличенных серых людей. Писатель, состоящий в Обезьяньей палате в сане епископа Замутия, провозгласил вслед за Ремизовым свободу прерогативой жизни и творчества.

Доминантой произведений Л.Лунца также становится свобода, заявленная в манифесте «Почему мы Серапионовы братья?». Лунц словно перенимает обезьянью эстафету от Ремизова и пишет пьесу «Обезьяны идут!» (1921), которую исследователи относят к жанру условной драмы (Т.Л.Купченко), метадрамы (М.О.Алсултан). Игровое начало вовлекает в мир кулис, бутафории и масок толпу народа, среди которой разбойники, трубадуры и менестрели, солдаты, красноармейцы, шут и клоуны, уличные мальчишки, горожане, крестьяне, выступающие исполнителями многоголосного хаоса в «театре чистого движения». Как тут не вспомнить «Окаянные дни» И.Бунина, который обобщил опыт российских революций и подвёл итог: «Одна из

самых отличительных черт революций – бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана. В человеке просыпается обезьяна».

Но мир театрального хаоса в произведении Лунца воссоздаёт атмосферу исторического времени. Пьеса открывается сценой, в которой люди, пытаясь укрыться от вьюги, попадают в некий дом. Здесь должна состояться революционная пьеса, руководит которой Шут. Пьеса называется «Сомкнутыми рядами», но участники спектакля и зрители не могут сомкнуть ряды, чтобы противостоять идущему вьюжной стеной нашествию зла. Толпа мечется и ждёт пришествия обезьян как своих спасителей:

«Шут. *Товарищи и граждане, позвольте представиться: я – шут. Вы пришли сюда посмотреть на хорошую пьесу, прекрасную пьесу под заглавием «Сомкнутыми рядами», революционного содержания… Сюжет следующий: ночью в осаждённом контрреволюционными войсками городе, в этом доме, собираются люди, символизирующие, в некотором роде, все классы общества. Видите, какие странные декорации – одна стена избяная, одна чердачная… эта – каменная, дворцовая, так сказать старый режим. Так-с… Хм… Отношение этих людей к революционной власти различное. В результате… Хм… В результате, после высоких разговоров и красивых речей все записываются в Красную Армию… Ха… Сюжет, как видите, хороший, революционный… Но, однако, по-видимому, произошло недоразумение. На улице сегодня вьюга, наш город, как на зло, действительно осадило какое-то войско, говорят, обезьянье. А на улице вьюга, ни зги не видать, и эти люди ворвались на сцену… Хм… Хм… Всё смешалось… Хм… Всё перепуталось.*

Толпа. *Убийцы… Конокрады… Хамы… Погодите… Придёт наше время. Попили нашей кровушки, будет… Они придут. Вы ответите нам… Мы ещё увидимся… Они придут… Они придут… Они придут… Они придут… Они придут, наши спасители… Они под городом… Они идут… Они придут… Они отомстят вам… Мы ждём их… Они придут… Мы ждём.*

Неожиданно удар грома. Молния. Декорации трясутся. Громовый голос за сценой: *«Враг ворвался в город. Враг ворвался в город. Спасайтесь, спасайтесь… Враг в городе. Спасайтесь. Обезьяны идут».* Гром, молния, грохот. За сценой оглушительный звериный рёв. Крик: «*Обезьяны идут*».

Толпа на сцене заволновалась, заговорила, заспорила. Слышны ругательства по адресу правительства. Цены на продукты, полити-

ческие слухи. Вздохи, нытьё. Все кричат. Все вскочили. Все волнуются. Толпа изгибается и шипит, как хлебный хвост. Толпа забывает всякую осторожность. Крики удваиваются. Ищут, рыщут, на ком сорвать злобу.

Человек в шапке (указывая на группу рабочих). *А кто виноват? Вот кто виноват! Они довели нас до этого, они захватили власть. Они – насильники.*

Толпа (полукругом наседая на рабочего). *Они виноваты… Они… Сволочь… Бездельники. Они довели нас до этого. … Они разрушили церкви…*

Голос за сценой*: «Враг близок! Враг близок! Он приближается. Будьте на страже. Он приближается».* Все смолкают.

Торжествующий голос из толпы. *Идёт освобождение… Кончилось ваше царство, кровопийцы. Освобождение близко.*

Толпа. *Освобождение близко! Освобождение близко! Они идут… они идут… они придут… они освободят нас.*

Человек. *Это ложь, ложь, что они освободят вас. Кто они? Вы знаете их. Вы не знаете их, вы не видели их, потому что туманы и вьюги окружили город. Они не люди, они – звери, они – обезьяны. Обезьянье войско осадило нас. Пусть мы разбойники, но мы – люди, а они – звери волосатые… Вы слышите, как завывает вьюга? Это воют они, ваши спасители, которых вы ждёте, это воют обезьяны, осадившие город*» [3].

Герои Лунца – участники буффонадного представления – не знают, кто эти обезьяны и что от них ожидать, оказываясь при этом перед выбором: встать в ряды обезьян или сражаться против них? Образ обезьян здесь символичен, поскольку используемый приём «пьеса в пьесе» позволяет автору завуалированно поставить и действующих лиц, и зрителей, статус которых постоянно меняется, перед вопросом – за революцию или против нее.

«Как и во многих постмодернистских пьесах, за всей буффонадой и балаганом заложен более глубокий смысл. Вместе со зрителем рождается окончательный вариант пьесы, который вобрал в себя высокое и низкое; отобразил конкретное историческое событие посредством агитационной пьесы; эволюцию общечеловеческих ценностей в сложных жизненных перипетиях, которые прослежены в символической пьесе; в итоге – философская пьеса, которая показывает человека, попавшего в сложную жизненную ситуацию и его духовный выбор в историческом контексте», – замечает М.О.Алсултан.

1920-е годы ещё позволяли трактовать событие 17-го года с позиции балагана и клоунады, но уже прерываемые эту буффонаду ремарки «они идут!» создают тревожную атмосферу. Финальный рефрен «Обезьяны идут!» не оставляет надежд на будущее. Игры интеллигенции с образом обезьяны привели к плачевному концу. Заигрывание с народом, как с диким зверем, закончилось катастрофой, тем, о чём предупреждал ещё А.С.Пушкин – «русским бунтом, бессмысленным и беспощадным». Союз свободных литераторов Обезвелволпал перестал существовать, отступив перед злобной гримасой звериного триумфатора – торжествующей обезьяной. Е.Обатина пишет, что в своём дневнике «Ремизов в тот же самый день, когда, по всей вероятности, была написана “Вонючая торжествующая обезьяна” записал: “Русская литература всегда стояла на стороне угнетённых и по заветам её никогда не может стать в ряды торжествующей обезьяны» [7, с. 643].

С этим заветом русской литературы беспощадно боролась Советская власть, и всё же так до конца и не смогла его уничтожить. Спустя более двух десятилетий чутье партийного функционера не подвело А.А.Жданова, на тот момент Председателя Верховного Совета РСФСР, который узрел отзвуки ремизовского обличения в рассказе М.Зощенко «Приключение обезьяны» (1945). В своём печально знаменитом докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград» Жданов не просто обличает Зощенко, но, по сути, произносит приговор литератору: «Товарищи! Из постановления ЦК ясно, что наиболее грубой ошибкой журнала “Звезда” является предоставление своих страниц для литературного “творчества” Зощенко и Ахматовой. Я думаю, что мне нет нужды цитировать здесь “произведение” Зощенко “Приключения обезьяны”. Смысл этого “произведения” Зощенко заключается в том, что он изображает советских людей бездельниками и уродами, людьми глупыми и примитивными… Зощенко привык глумиться над советским бытом, советскими порядками, советскими людьми, прикрывая это глумление маской пустопорожней развлекательности и никчёмной юмористики. Если вы повнимательнее вчитаетесь и вдумаетесь в рассказ “Приключения обезьяны”, то вы увидите, что Зощенко наделяет обезьяну ролью высшего судьи наших общественных порядков и заставляет читать нечто вроде морали советским людям. Обезьяна представлена как некое разумное начало, которой дано устанавливать оценки поведения людей. Изображение жизни советских людей, нарочито уродливое, карикатурное и пошлое, понадоби-

лось Зощенко для того, чтобы вложить в уста обезьяне гаденькую, отравленную антисоветскую сентенцию насчет того, что в зоопарке жить лучше, чем на воле, и что в клетке легче дышится, чем среди советских людей» [2].

Несмотря на то, что Зощенко ничего подобного не имел в виду в этом юмористическом рассказе для детей, опытный партработник, в любой шутке усматривающий пасквиль на социалистический строй, увидел в произведении едкую насмешку над продолжающим строиться «царством торжествующей обезьяны».

Литература

1. *Алсултан М.* Жанровое своеобразие пьесы Л. Лунца «Обезьяны идут!». – Киев: Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, 2014. – С.3–9.
2. Доклад тов. А.А. Жданова о журналах «Звезда» и » Ленинград» Сокращенная и обобщенная стенограмма двух докладов т. Жданова: на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде («Правда» № 225 (10307) от 21 сентября 1946 г.) // http://www.domarchive.ru/history/part-2-construction-of-socialism/8848
3. *Лунц Л.* «Обезьяны идут!»: Собрание произведений / Сост., подг. текстов, коммент., указ., посл. Е. Лемминга; вст. Ст. В. Шубинского. – СПб.: ООО Инапресс, 2003. – 752 с.
4. *Ремизов А*. Пляшущий демон. Танец и слово. – Париж, 1949. – С. 57.
5. *Ремизов А*. Царство торжествующей обезьяны // Собрание сочинений. Т.5. Взвихренная Русь. – М.: Русская книга, 2000. – 688 с.
6. *Розанов В.* «Мимолетное». – М., 1994.
7. *Обатина Е.* Обезьянья Великая и Вольная Палата Алексея Ремизова // Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т.5. Взвихренная Русь. – М.: Русская книга, 2000. – 688 с.

Сведения об авторах

Алиева Ольга Олеговна (Екатеринбург) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка Уральского государственного архитектурно-художественного университета, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Аплечеева Мария Владимировна (Петербург) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического хора, преподаватель сольного пения и вокальной подготовки Санкт-Петербургского государственного университета культуры, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Виниченко Андрей Анатольевич (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Ганзбург Григорий Израилевич (Харьков, Украина) – кандидат искусствоведения, директор Института музыкознания, ведущий научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Генебарт Ольга Васильевна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, заведующая кафедрой истории и теории музыки, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Грушко Галина Игоревна (Воронеж) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории, истории музыки и музыкальных инструментов Воронежского государственного педагогического университета, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Воронежского музыкального колледжа имени Ростроповичей, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского, Саратовского областного колледжа искусств и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Демченко Галина Юрьевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, заслуженный работник науки и образования, профессор РАЕ, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Домбраускене Галина Николаевна (Владивосток) – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории искусства и культуры Морского государственного университета имени Г.И.Невельского, профессор кафедры истории музыки Дальневосточного государственного института искусств, ведущий научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Зыков Алексей Иванович (Саратов) – кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой специальных дисциплин Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Котович Татьяна Викторовна (Витебск, Беларусь) – доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры Витебского государственного университета имени П.М.Машерова, ведущий научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Кривошей Ирина Михайловна (Уфа) – доктор искусствоведения, профессор кафедры камерно-концертмейстерского искусства Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова, ведущий научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Мстиславская Елена Васильевна (Саратов) – кандидат педагогических наук, доцент Саратовской государственной консерватории, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Островская Елена Анатольевна (Рязань) – кандидат искусствоведения, профессор РАЕ, член Российской гильдии пианистов-концертмейстеров, преподаватель Рязанского музыкального колледжа имени Г. и А.Пироговых, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Парусова Екатерина Владимировна (Днепропетровск, Украина) – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Днепропетровской консерватории имени М.И.Глинки, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Петров Владислав Олегович (Астрахань) – доктор искусствоведения, профессор Астраханской государственной консерватории, ведущий научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Сафонова Татьяна Викторовна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Сыпало Наталия Валентиновна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Татаринцева Ирина Владиславовна (Тамбов) – кандидат искусствоведния, профессор кафедры дизайна и изобразительного искусства Тамбовского государственного университета имени Г.Р.Державина, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Шлыкова Светлана Петровна (Саратов) – кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Более подробные сведения об авторах см. на сайте Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова: Главная, Деятельность, Центр комплексных художественных исследований, разделы Состав и Публикации.

Содержание

А.И.Демченко
Пропилеи исторические Художественная культура Древнего мира
Краткий обзор 3

Алиева О.О. (Екатеринбург)
От советской эпохи к современным реалиям:
к вопросу о смене художественных стилей 39

Аплечеева М.В. (Санкт-Петербург)
Вторая симфония Дмитрия Шостаковича – музыкальное приношение эпохи ..
социалистического реализма 49

Виниченко А.А. (Саратов)
Пол Маккартни «Королевство океанов» *«Ecce Cor Meum»* 62

Ганзбург Г.И. (Харьков, Украина)
Сложная строфическая форма второго рода
в песне Бетховена *«Sehnsucht»* на стихи Гёте 68

Генебарт О.В. (Тамбов)
Семантический ансамбль вербального и музыкального текстов
в структуре романсов С.В.Рахманинова «К ней» и «Ау!» ор.38 76

Грушко Г.И. (Воронеж)
Феномен «позднего» П.И.Чайковского:
жизнь и творчество как нелинейный процесс 90

Демченко А.И. (Саратов)
Virtus virtualis. Феноменология запредельного. Очерк первый 97

Демченко Г.Ю. (Саратов)
На волне второго ренессанса русской церковной музыки 132

Домбраускене Г.Н. (Владивосток)
Взаимодействие музыкальных культур Запада и Востока через миграцию
библейских концептов в гимническое творчество
южно-корейских протестантских композиторов 144

Зыков А.И. (Саратов)
Роль единства «текстов» в спектакле
при постановке пьесы классического репертуара 154

Котович Т.В. (Витебск, Беларусь)
Малевич/Лисицкий – проекты: Красные клинья плакатов 163

Кривошей И. М. (Уфа)
Евангельский текст в русском романсе XIX–XX веков 176

Мстиславская Е.В. (Саратов)
Социально-психологические проблемы
воспитания музыканта-исполнителя 186

Островская Е.А. (Рязань)
Критерии оценки современных методов музыкальной педагогики 192

Парусова Е.В. (Днепропетровск, Украина)
Вальс И.А.Шатрова «На сопках Маньчжурии»
в контексте истории русского вальса: к проблеме особенностей его
интерпретации в ходе процесса развития и ухода опус-музыки 204

Петров В.О. (Астрахань)
Игра как модель музыкально-визуальных
произведений инструментального театра 214

Сафонова Т.В. (Саратов)
Философские подходы к исследованию музыкального искусства 224

Сыпало Н.В. (Саратов)
Генетико-типологический анализ
национальной композиторской школы Дагестана 231

Татаринцева И.В. (Тамбов)
Теория «Глаза» Леонардо да Винчи в современном художественном
пространстве 240

Шлыкова С.П. (Саратов)
«Обезьянье царство» в творчестве А.Ремизова и Л.Лунца
Сведения об авторах 256

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том III

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 01.11.2018 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 16,3. Усл.-изд. 12,5. Тираж 100. Заказ 81.

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени С.М. Кирова