

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 32

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

16 ноября 2021 года

Презентация книжных изданий

Саратов, 2022

ББК 85.03(0)
Д 44

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

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 32: по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года. / Редактор-составитель А.И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 340 с.

ISBN 978-5-94841-532-1 (Т. 32)
ISBN 978-5-94841-314-3

В тридцать втором томе предлагаемого альманаха представлен седьмой блок статей российских и зарубежных участников VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART VIII»), который проводился 16 ноября 2021 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинов. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания. В данном томе приводятся избранные фрагменты недавно изданных книг постоянных участников нашего форума.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-532-1 (Т. 32)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2022

В. Алесенкова
Диалектика постдраматического театра:
опыт когнитивного театроведения

ВИКТОРИЯ АЛЕСЕНКОВА



ДИАЛЕКТИКА
ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА:
ОПЫТ КОГНИТИВНОГО ТЕАТРОВЕДЕНИЯ

В.Н.Алесенкова

**Диалектика постдраматического театра:
опыт когнитивного театроведения**

Диалектика постдраматического театра: опыт когнитивного театроведения: монография. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. – 290 с.: илл.

Монография посвящена когнитивному исследованию постдраматического театра, под которым автор подразумевает диалектическую модель творчества режиссёра-художника, выраженную в пересечении вербального и невербального, языкового и мифического, визуального и ментального пространств сценического действия. В центре научного интереса – инструменты и способы конструирования смысла в спектакле. Особое внимание автор уделяет моделированию концептов на основе ментальных образов и формированию объективного представления о таких категориях сценического языка, как – миф, символ, метафора и знак. Издание адресовано педагогам и студентам театральных вузов, режиссерам и теоретикам театра, специалистам в области лингвистики.

Отрывок из четвертой главы
«ОПЫТ КОГНИТИВНОГО ТЕАТРОВЕДЕНИЯ»

4.2. От концептуальной метафоры к концептуальному символу

Совершенно очевидно, что театроведение нуждается в когнитивном методе анализа для исследования механизмов образования смысла на основе активно развивающегося невербального языка сценического действия. Три уровня зрительского восприятия: формальный уровень языка (область воплощения формы), ментальный уровень языка (область проявления значений) и ментальный внеязыковой уровень (область проекции смысла) позволяют экстраполировать некоторые категории когнитивной лингвистики на теорию театрального искусства. Так, «языковое сознание» в театре осуществляется как метатекст на основе визуальных образов, а «ментальная образность» находит отражение в создании невербальных метафор и символов, способствующих формированию концептов.

В когнитивной лингвистике считается общепризнанным, что информация о мире заключается в концептах, выраженных средствами того или иного языка, в совокупности образуя «языковую картину

мира», отражающую результат мыслительных процессов того или иного народа. Конечно, лингвистика подразумевает под языком, прежде всего, естественные языки, поэтому основным инструментом мышления считает метафору, способную «служить средством понимания концепта благодаря своей эмпирической природе»¹. Однако невербальный язык театра, являясь искусственным языком, демонстрирует способность проецировать мыслительные процессы из языковой сферы в ментальную, что ещё в древности находило применение в мистериальных формах передачи сакрального знания, где понятийная система выходила за рамки языковой, расширяясь с помощью символизации до образной.

Верифицируя представление Э. Кассирера о метафорическом мышлении как части мышления мифического², можно утверждать, что быть «механизмом интерпретации мира и знания о мире»³ и «служить средством понимания концепта»⁴ может не только метафора, но и символ, благодаря своей способности проецировать эмпирический опыт в метафизический.

От конструирования смысловых связей с позиции зрительского восприятия зависит понимание невербального языка сценического действия. В большей мере это понимание зависит от общекультурного эмпирического опыта и от эмпирического опыта каждого отдельного зрителя, который помогает преобразовать парадигматические и синтагматические связи между объектами в понятия и комплексные представления, которые могут познаваться как концепты.

Поскольку язык сценического действия в постдраматическом театре является буквальным воплощением метатекста режиссёра, а следовательно имеет как бы вывернутую наизнанку структуру (естественный язык приобретает ментальное существование, преобразуя визуально-акустические формы в языковые значения и понятия в сознании зрителей), следует предположить, что экстраполяция лингвокогнитивного метода анализа на язык театра послужит основой для выработки собственного когнитивного метода, присущего театру.

¹ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. С.42.

² См. Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры: Сборник. М.: Прогресс, 1990. С.33-43.

³ Болдырев Н.Н. Интерпретационный потенциал концептуальной метафоры // Когнитивные исследования языка. 2013. №15. С.12.

⁴ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. С.42.

При этом надо иметь в виду, что не все достижения когнитивной лингвистики (как и психологии) могут быть применимы к ментальной форме существования языка в постдраматическом театре. Например, известная теория прототипов Э. Рош (“Prototype classification and logical classification”) не актуальна по отношению к невербальному языку театра ввиду первичности визуальных образов и вторичности их языкового осмысления, тогда как теория концептуальной метафоры имеет с символом область пересечения.

В знаменитой когнитивной теории метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона концепт структурирован метафорой и раскрывает метафорическую природу понятий. Лакофф различает три категории метафор: структурные, ориентационные (или пространственные) и онтологические, в которых, соответственно, концепт структурируется в терминах другого, организует систему пространственного восприятия или обеспечивает понимание ментального опыта в терминах объектов и вещей.

Теория концептуальной метафоры вполне может быть адаптирована к реалиям театра, поскольку основана на так называемой парадигматической метафоре, в которой аналогия выстраивается к действию, а действие переводит объект в другой контекстуальный ряд. Концепт «спор» в структурной метафоре Лакоффа обнаруживает связь с концептом «война», потому что выстроен в терминах, свойственных понятию войны. «Война» становится сферой-источником для «спора» (мишени), образуя концептуальную метафору: «спор — это война»¹.

Так, в спектакле Ю. Бутусова *Король Лир* разбираемый персонажами на части стол-помост ассоциируется на ментальном языковом уровне с государством Лира, проецируя на него значение действий, осуществляемых в процессе спектакля над объектом «стол-помост», который становится транслятором информации для формирования концепта, репрезентируемого в языке словом «государство». Стол же является для ментального «государства» объектом-проводником информационных накоплений (номинальным символом) и представляет собой один из возможных фрагментов, участвующих в формировании

¹ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. С.26-27.

образа государства, который может трансформироваться в символический образ государственности и включать в себя другие концепты.

Для того, чтобы получить объективное представление о каждом метафорическом концепте, Лакоффу потребовалось значительное количество примеров метафор, и они имели место в естественном языке. Театр до недавнего времени не обладал необходимым материалом для когнитивного исследования своего невербального языка художественной выразительности, потому что он как самостоятельное явление активно формируется режиссёрами с недавних пор как язык постдраматического театра.

К сожалению, изучение концепта в рамках одного спектакля не может являться «средством идентификации понятий, с которыми оперирует общество»¹, то есть не способно быть объективным отражением общекультурного эмпирического опыта. Для получения более объективного представления о формировании какого-либо концепта в театре целесообразно исследовать конгломерат общих представлений, используя материал нескольких спектаклей разных режиссёров, многие из которых были упомянуты ранее.

Концепт ГОСУДАРСТВО.

На уровне представления (область проявления значений) выстраивается последовательная цепочка ассоциаций на основе объекта, который метафорически связан с образом, репрезентирующим концепт.

Король Лир Ю. Бутусова (2006)

Благодаря объекту «стол-помост» возникает представление: распад государства. На базе объекта «обжигающее красное полотно», благодаря действиям Эдгара, возникает представление: огонь, пекло, страдание. Концептуальную основу можно определить так: государство — это сооружение, разрушение которого приводит к общей гибели.

Ревизор П. Вуткарэу (2003)

Концептуальная основа «государства» складывается из комплексного взаимодействия объектов и сцен на протяжении спектакля. В процессе сцены «баня» возникает представление: отмывание грязи, отмывание денег, промывание мозгов. Пластическая сцена «сон Городничего» вызывает представление: страшный суд, давая развитие представлению о бане как чистилище, и связывая Хлестакова с пред-

¹ Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. С.345.

ставлением о смерти. На базе объекта «пирамида, возглавляемая Городничим» возникает представление: пирамида власти, иерархия власти. Представление об объекте «Хлестаков» складывается из множества трансформаций в ходе спектакля: мелкий мошенник, ревизор, чёрт, демон.

В сцене «круговорот взяточников вокруг Хлестакова» (где Хлестаков отражается как многорукая тень) возникает ряд представлений: мельница (осмысленная как перемалывание денег, чёртова мельница, перемалывание душ), паук или тёмное божество (дополняя ассоциативный ряд паутиной для грешников и человеческим жертвоприношением). Вслед за этим, объект «пирамида, возглавляемая Хлестаковым-демоном» вызывает представление: власть тьмы. Объект «тёмные очки» на горожанах наполняющих пирамиду представляются общей слепотой, тьмой в сознании. Концептуальная основа: государство – демоническое структурное образование (пирамида) с инверсивным божественному миропорядком, основанное на человеческой слепоте.

Вишневый сад И. Шаца (2004)

Объект «дом» на фоне голых досок-стволов с редкими пучками цветов и крестом вызывает представление: умирающий сад – дом, дом – умирающее государство. На базе объекта «макет Сада» (в смысловой связке с вложенными в него деньгами, обрывками телеграммы, цветами, с зажжёнными внутри свечами, с оборванными листьями, справленной в него нуждой) формируется представление: умирающий сад-дом-государство, как вместилище денег, вместилище проблем, объект почитания и веры, даровая кормушка, нужник – не годное место жительства, продаётся на передел, как лом, но как источник идеи служения срастается с домом.

Концептуальная основа: пришедшее в упадок государство – вместилище капиталовложений, культурных и личных связей, формы служения и формы потребления.

Фрагментарное представление о государстве можно обнаружить в постановке М. Захарова *Юнона и Авось* (1983), где интонационная окраска ответов чиновничьего аппарата в масках представляется «механизмом» государственной власти; в *Гамлете* В. Мугура (1998), где государство Клавдия представлено в виде вечно длящейся грязной стройки, развёрнутой буквально на костях; в *Калигуле* Э. Някрошюса

(2011), где сценография из серого шифера (государство Калигулы) крошится и рушится в течение спектакля.

Концептуальная основа, соответственно: государство – система механизмов, грязная строительная конструкция, разрушающееся строение.

Очевидно, что концепт можно назвать отражением субъективного эмпирического опыта режиссёров (на этапе воплощения), и зрителей (на этапе восприятия), выраженного в ассоциациях и аналогиях, связывающих визуальные объекты-проводники с пониманием сущностной основы государства. На языковом ментальном уровне рассматриваемый концепт ГОСУДАРСТВО дублируется рядом значений, и даже из не очень многочисленных примеров становится понятно, что главным структурным образом государства является «сооружение». Следовательно, возникает так называемая концептуальная метафора ГОСУДАРСТВО – это СООРУЖЕНИЕ, которая, отражая эмпирический опыт, вмещает весь комплекс информации о материальных способах конструирования, процессе строительства, эксплуатации строения (или конструкции) и бытовых потребительских сценариях из области металингвистических представлений.

С психологической точки зрения, в негативном восприятии сооружения, как разрушающегося и демонизированного, проявляется уже метафизический опыт, который отражает ощущение процесса распада, связанного с нарушением закона иерархии, в результате которого происходит замещение света тьмой, божественного порядка демоническим. В этом контексте государство уже будет рассматриваться не как какой-то отдельный объект, а универсальный принцип государственности (метасимвол), основой и сущностью которого является иерархия. Концепт «сооружение» выстраивает логическую связь к понятию «иерархия». В результате возникает новое сочетание: ГОСУДАРСТВО (как государственность) – это ИЕРАРХИЯ.

Если «государство – сооружение», следуя логике Дж. Лакоффа, является концептуальной метафорой (спроецированной в обратную сторону), то «государство» по отношению к «иерархии» будет концептуальным символом, поскольку является осью проекции эмпирического опыта в метафизический. На этом основании можно утверждать, что закон иерархии – это метафизическая сущность государства, и если в искусстве доминируют формы разрушения иерархии, то это свидетельствует о преобладании негативных процессов в метафи-

зическом (ментальном неязыковом) плане общественного сознания. Возможно, верификация некоторых невидимых процессов при помощи когнитивного анализа заставит серьезнее относиться к ментальному плану.

Очевидно, что метафизическая составляющая концепта для познания более важна, чем эмпирическая, но вторая служит базовым фундаментом для первой в осознании смысла. Таким образом, концепт в искусстве театра может иметь как бы двойное бытие: языковую форму осмысления и мифическую. Образ как метафизическая сущность, представляющая собой принцип или процесс – уже не является метафорой, но метасимволом, т.е. ментальной проекцией объекта через призму метафоры. В этом контексте объекты – баня, стол-помост, механизм, пирамида, стройка – становятся номинальными символами, через которые на «государство» проецируются те или иные свойства. В случае же, когда свойства проецируются на свойства, возникает уже не метафорическая связь, а символическая, следовательно, прямая логическая связь с образом отсутствует, но образ по-лотмановски «мерцает» из бессознательного, чтобы быть осознанным как концепт.

Концепт ВЛАСТЬ.

Интерес для изучения представляет формирование образа власти, поскольку она непосредственно коррелирует с понятием государства и дополняет его. При формировании концепта учитывается комплекс представлений с целью выявить целостную структуру транссмыслового конструирования.

Король Лир И. Шаца (2003)

Объект «корона», выброшенная Лиром в мусорное ведро, вызывает представление: отказ от власти или потеря власти, обесценивание власти. Объект «трон» практически идентифицируется с понятием власти. В сцене «атаки трона ножом» со стороны Эдмонда возникает представление: демонстративная готовность борьбы за власть. Надетый Эдмоном (К. Харет) на трон красный плащ после победного боя соотносится с представлением: захват власти, добытой кровью. Объект «яблоко» в сцене передачи власти дочерям формируется в представление о власти как яблоке раздора, плоде познания добра и зла.

Концептуальная основа: власть – это искушение: потерявшая цену для одних, она становится для других предметом страсти, толкающей на преступление.

Елизавета I П. Вуткарэу (2004)

В этом спектакле концепт постепенно формируется представлением о власти, дублируемый и подпитываемый значениями контекста. Объекты «корона», «скипетр» и «держава» становятся в представлении атрибутами превосходства, обретения власти. Объект «пирамида», используемая в качестве ступенчатого трона, воспринимается как пирамида власти и формирует представление о власти как подъёме, возвышении над другими и падении с пьедестала. Объект «красный шлейф Марии Стюарт», который сменяется на пирамиде «золотой парчой», создаёт представление: путь к власти покрыт кровью, сила власти в богатстве, цель оправдывает средства.

Представление об объекте «королева» трансформируется в процессе спектакля: от куклы, марионетки придворных, до железной маски, кукловода, как и представление об объекте «манекены»: от слуг и придворных до властителей Европы. Объект «крест», ставший в руках священников мечом, развивает представление о синтезе религии и силы, ассоциируясь с властью силы, карающим богом. Представление о королеве (властителе) как о жертве и палаче возникает благодаря интонации и манере произношения. Объекты-персонажи – Рассказчик и Пата Сола – представляют собой проявление противоположных аспектов бытия, ассоциируясь с истинными вершителями судеб, с властью судьбы. Нити, которые они перематывают, обрывают, связывают, вплетают в полотно, в течение спектакля возникают в представлении как нити человеческих судеб, нити жизней, полотно истории, создавая реминисценцию к богиням судьбы в античной мифологии.

Концептуальная основа: власть – это человеческая иллюзия превосходства и обладания чем-то, что на самом деле есть динамичная субстанция, перетекающая из рук в руки, от одного полюса к другому; это сложная система связей, требующая жертв и самопожертвования, усилия и насилия; помогая подчинять одних, она заставляет подчиняться другим.

Отелло Э. Някрошюса (2001)

Объект «сабля/меч» в контексте сценического действия создаёт представление: воля, власть. Отелло, наделённый полнотой власти,

ассоциируется в спектакле одновременно с богом и рабом, когда волочит словно бурлак, за верёвки десяток деревянных корытцев – венецианскую флотилию. В финальной сцене он отдаёт поцелуй этим деревянным корытцам-кораблям и скидывает их вниз, словно прощается с тем, чем владел, лишает себя власти. Театровед Е. Тропп в своей статье отмечает: «сталкивает лодки со сцены, как будто срывает с себя ордена и погоны»¹.

Концептуальная основа: власть – это сила, отданная на служение, долг служения.

Ричард III Ю. Бутусова (2004)

Объект «трёхногий стул с высокой спинкой», как объект вождения Ричарда, на протяжении спектакля меняет своё значение в контексте происходящих событий, возникая в представлении как: надгробье убитому королю, затем в качестве трона и, наконец, плахи, соединяя атрибут власти с ущербностью, смертью и преступлением. Концептуальная основа: власть как самоцель – это наследство с изъяном (дурное наследство), приносящее смерть претендентам и обладателям.

Для сравнения, в исследовании Дж. Лакоффа «власть» в естественном языке структурирована пространственным концептом «верх», соотносясь с силой и социальным положением, в то время как на базе визуальных образов складывается более развернутая дихотомическая картина. На языковом ментальном уровне спектакля рассматриваемый концепт ВЛАСТЬ вмещает двойственность восприятия, главным образом, выявляя трансформацию отношения от долга до самоутверждения, что отражается в полярности функций. Власть как самоцель – обрывает нити жизней, разрушает даже кровные связи и приводит к массовым жертвам; власть как служение – связывает нити жизней, устанавливает конструктивную систему управления, подчиняясь закону иерархии.

Таким образом, с одной стороны, власти свойственна иерархическая структура, и с этой позиции она подчиняется закону иерархии, с другой стороны, ей свойственна конструктивная функция служения, которая в негативном аспекте принимает деструктивную функцию самоутверждения и разрушения, и с этой позиции власть включает

¹ Боймерс Б., Москвина Т., Тропп Е. Шлюзы игры // Петербургский театральный журнал, №4[26] 2001. [Эл.рес.]

принцип одновременной амбивалентности. Конструктивная и деструктивная функции создают проекцию концепта «власть» в ментальную внеязыковую сферу, отражаясь как закон последовательной амбивалентности (притяжения-отталкивания).

Можно сказать, что концепт ВЛАСТЬ образует две метафорические связки: ВЛАСТЬ – это СЛУЖЕНИЕ и ВЛАСТЬ – это САМОУТВЕРЖДЕНИЕ, которые являются концептуальными метафорами, а по отношению к конструктивно-деструктивному процессу притяжения-отталкивания «власть» будет концептуальным символом, отражающим причину нарушения баланса сил в государстве. Следовательно, на основании опыта закон притяжения-отталкивания (или «последовательной амбивалентности») является метафизической сущностью власти. Благодаря когнитивному анализу определена причина нарушения баланса сил в системе государства, которая кроется в принципе функциональной амбивалентности власти, чередуя служение и самоутверждение.

Следует учесть, что рассмотренные концептуальные символы в своей структуре имеют разного рода дополнительные смысловые связи, которые учитывались как часть целого (если и не были упомянуты), что в полной мере соответствует когнитивному подходу, поскольку «понимание происходит на основе целой области опыта, а не основе изолированных концептов»¹. В результате анализа становится очевидным, что концептуальные символы «государство» и «власть» структурированы в обобщающий их концепт ИЕРАРХИИ (а «власть» еще и в концепт АМБИВАЛЕНТНОСТИ), как согласованные части целого, которые, в свою очередь, включают в себя метафорические концепты «сооружение» и «служение-самоутверждение».

Важно отметить, что метафорические концепты формируются не только на основе визуальных объектов-символов: *сооружение* (стройка, баня, мельница, пирамида, паутина); но и на основе смысловых действий, которые можно рассматривать в качестве сценариев: *служение-самоутверждение* (связывание-развязывание, подъём-падение, усиление-ослабление, созидание-разрушение).

Таким образом, информация, структурирующая концептуальный символ, представляет собой иерархическую градацию концептов, од-

¹ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. С.148.

нако, в рамках работы следует сконцентрировать внимание только на трёх компонентах. Поскольку концептуальный символ является осью проекции метафорического концепта в более целостный ментальный образ (гештальт), то логически обоснованно называть его мифическим концептом, т.к. связь между ним и концептуальным символом уже не метафорическая, а символическая. Следовательно, концепты ИЕРАРХИЯ и АМБИВАЛЕНТНОСТЬ, по отношению к метафорическим концептам «сооружение», «служение» и «самоутверждение», являются мифическими концептами.

Обобщая, можно зафиксировать, что концепт в постдраматическом аспекте театра имеет двойное бытие: языковую форму осмысления (основанную на знаках и метафорах) и мифическую (основанную на символах). Когнитивный анализ невербального языка сценического действия способствует процессу познания метафизической сущности концепта, фундаментом которой служит эмпирический опыт.

4.3. Концептуализация знаний о человеке в театральном дискурсе

Концептуализация знаний на основе театрального дискурса становится возможной благодаря осмыслению визуальных и ментальных образов (символов разного порядка) средствами языка, утверждая на практике родственные идеи Э. Кассирера, У. Эко, Н. Хомского и др. о языке как средстве мышления. Поскольку концепт в когнитивной лингвистике позиционируется как «продукт когнитивного сознания»¹ и вмещает в себя комплекс значений, он имеет к театру непосредственное отношение. Преимущество когнитивного анализа для театроведения заключается в возможности изучать в ряде спектаклей одного или нескольких режиссёров ментальные образы как концепты, опираясь на «различные аспекты ментального опыта»². Когнитивный анализ театрального дискурса расширяет возможности познания, апеллируя к языковой и мифической форме мышления.

¹ Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. Монография. М.: АСТ «Восток-Запад», 2007. С.65.

² Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. С.53.

Признавая вслед за Ю. Лотманом искусство «средством познания человека»¹, можно предположить, что постдраматический театр, как искусство динамических форм, способен аккумулировать и транслировать знание о человеке, основанное на эмпирическом и метафизическом опыте. Осмысление невербальных сценических действий, характеризующихся как «пластическая материализация слова» и «отражение психической активности», позволяет обнаружить, что информация о «внутреннем человеке», которому, по мысли Н. Бердяева открывается «внутренняя жизнь космоса как духовная действительность»², сконцентрирована в концепте ДУША, тогда как представление о «внешнем человеке», который имплицитно воспринимается «образом и подобием машины»³, замещается представлением о множестве (как качественной антитезе индивидуальности) и трансформируется в концепт ЛЮДИ.

Концепт ДУША.

Целесообразно проанализировать структурирование в мифический концепт образа души, поскольку одной из ярких тенденций постдраматического спектакля является вынесение на внешний план сценического действия внутреннего состояния персонажа, исследование которого нуждается в применении не только лингвокогнитивного, но и когнитивно-психологического подхода. (При анализе учитываются материалы критических статей и результаты опроса зрителей).

Король Лир Ю. Бутусова (2006)

Объект «пианино как играющий инструмент» и «пианино, крышка которого захлопывается», создают представление: жизнь как поющая душа и смерть как душа умолкнувшая навек.

Концептуальная основа: душа – это песня, извлекаемая из музыкального инструмента. Поскольку музыкальный инструмент коррелирует с античным образом мистической лестницы между Небом и Землёй, надо полагать, что захлопнувшийся инструмент – это сломанный инструмент, свидетельствующий о разрушении связи, то есть смерти в каком-то её аспекте.

Евгений Онегин Р. Туминаса (2013)

¹ Лотман Ю. Культура и взрыв // Семиосфера. С.-Петербург: Искусство–СПб, 2000. С.131.

² Бердяев Н. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. С.135.

³ Там же. С.324.

Объект «баян», который Ленский (В. Симонов) предлагает в качестве дара, а Ольга (Н. Винокурова) надевает как свадебный наряд и играет на нём (позже Онегин пачкает его «грязными» руками), ассоциируется с влюблённой душой. Концептуальная основа: душа, одухотворённая любовью, овеществляется и проявляет качества поющего инструмента – лестницы между Небом и Землёй, а лишённая чувств душа теряет сакральные свойства и дематериализуется.

Царь Эдип В. Гассмана (1998)

Объект «сухое дерево» формирует представление: виселица, дерево смерти. Квадратный «бассейн» с горячей глиной и свисающие над ним белые «канаты», вызывают представление: некая плотная форма существования материи, связанная с другой, невидимой формой существования, находящейся над ней. Сцена «прохождения бассейна» – ритуал обнажения, спуска, перехода, подъёма и омовения – демонстрирует, что души проходят некий цикл трансформации, включающий спуск в материю (погружение в грешное тело), совершение перехода (земная жизнь) и последующего подъёма (освобождение от телесной грязи, очищение души).

Остановка из-за потери каната при прохождении бассейна означает: душа, потерявшая связь свыше, прекращает движение. Телесный Эдип выпивает чашу страданий – буквальным терзаниям подвергается его душа. Обретение посоха читается как обретение связи свыше. Взлетающая белая птица уподобляется освобождённой душе. Объект «сухое дерево» трансформируется в арфу, меняя значение с дерева смерти на дерево жизни, фиксируя восстановление связующих нитей. Объекты «нити» на дереве, «канаты» над бассейном, «посох» в руках Эдипа создают дублирующее представление о связи души с другой, высшей формой существования, сакральным центром.

Концептуальная основа: душа мыслится промежуточным звеном между плотной материей (земной формой жизни) и неким высшим центром, разрыв непосредственной связи с которым приводит к остановке, равноценной гибели, а восстановление связи – к продолжению движения, равноценного спасению.

Жизнь, в данном контексте, читается как цикл активного существования души, которая на понятийном плане приобретает вид перехода через плотную материю и совершается в три этапа: спуск, собственно переход и подъём. Смерть – это остановка в пути, вследствие нарушения связи с сакральным центром. Таким образом, создаётся

впечатление инверсии восприятия жизни и смерти, однако, если сжать концепты до формул, то смыслом жизни души остаётся движение (активность преодоления материи), условием движения – связь, обрыв связи – смерть. Из рассуждения следует, что обрыв связи может иметь место как со стороны сакрального центра, так и со стороны плотной материи, и если последнее – это смерть тела, то первое – смерть души, соответственно, душа – не просто промежуточное звено, но звено связующее, жизненно важное.

Отелло Э. Някрошюса (2001)

В сцене, когда объект «Отелло» бежит в глубину сцены и обратно, выслушивая подозрения Яго, возникает представление: прилив-отлив, душа теряет равновесие. В формулировке петербургского театроведа Т. Москвиной: «раскачивание душевной лодки героя»¹). Отелло по О. Мальцевой обнаруживает «сходство с морской стихией»².

Сцена, в которой объект «Дездемона» мечется между двумя отдаляющимися друг от друга белым и чёрным стульями, воспринимается не просто как трансляция душевного состояния героини, но как парадигматическое замещение персонажа значением души. Сначала она переступает с одного стула на другой, затем перепрыгивает, затем стремительно пробегает от одного до другого, чтобы запрыгнуть, пока не падает без сил.

Складывается представление: душа мечется между двумя неразрешимыми противоречиями или противоборствующими началами, отношение между которыми кардинально нарушено извне, и это нарушение баланса наращивает амплитуду колебаний души до гибельной.

Концептуальная основа: душа – это динамичная субстанция, периодически подвергаемая извне волнению (колебанию), стремящаяся к восстановлению жизненно важного для неё баланса между двумя полюсами, поэтому внезапное, сильное по амплитуде нарушение баланса приводит к чрезмерному напряжению при раскачивании и выводит из строя механизм восстановления связи.

Король Лир И. Шаца (2003)

¹ Боймерс Б., Москвина Т., Тропп Е. Шлюзы игры // Петербургский театральный журнал, №4[26] 2001. [Эл.рес.]

² Мальцева О.Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). М.: Новое литературное обозрение, 2013. С.32.

В сцене, когда Эдмонд поджигает на себе одежду в области груди, возникает представление: душа в огне страсти.

Концептуальная основа: душа – это субстанция, подверженная заражению страстью, вызывающей горение, пожар.

Гамлет Э. Някрошюса (1997)

В мизансцене, где Гамлет стоит на куске льда, принесённого Призраком, возникает представление: душа леденеет, леденеет от ужаса. Когда объект «белая рубашка» Гамлета буквально растворяется от струящейся сверху призрачной мороси, создаётся представление: душа лишается внешней защиты и становится обнажённой для проникновения негативного воздействия. Когда на Гамлета капает ледяная вода и горячий воск с подвешенной Призраком люстры с горящими свечами и подвесками из льда, формируется представление: неразрешимое противоречие (например, огонь возмездия и леденящий страх) одновременно въедаются в душу, вызывая мучительные сомнения: «быть или не быть».

Концептуальная основа: душа – это субстанция, чувствительная к разрушительному влиянию инфернального плана, которое проявляется как одновременное воздействие противоположных стихий (*ледяное* сковывание страхом и нагнетание *огненной* активности).

Фауст С. Пуркарете (2007)

Объект «дом Фауста» по отношению к самому Фаусту становится в представлении вместилищем его души. Объект «Мефистофель» проникает в дом Фауста: тёмный дух овладевает душой доктора. Внешний вид Мефистофеля после подписания договора приобретает чёткую форму, создавая представление: воздействие злого духа окрепло. В сцене, где духи (после подписания договора) обмывают тело Фауста, одевают и подкрашивают лицо, возникает представление: над душой проводится похоронный обряд. Фауст предаётся веселью и разврату на шабаше Вальпургиевой ночи, ведомый Мефистофелем: одержимая душа наслаждается экскурсией по аду. В сцене смерти Фауста духи заклеивают ему глаза, делая его подобным Мефистофелю в начале спектакля, формируя представление: душа ослепла, стала демонической.

Концептуальная основа: душа – это субстанция, подверженная воздействию инфернального плана, способная добровольно аккумулировать негативную энергию, подпитываемую порочными желани-

ями, и распространять губительное влияние на другие души. Побоч-но, душа – это вместилище желаний.

Режиссёрская концепция *Фауста* не отражает ни связующих, ни колебательных свойств души, маргинализируя представление о душе, как существующей вне каких бы то ни было общих законов и причинно-следственных связей, абсурдизируя таинство вознесения. Однако, можно отметить некоторое сходство между смысловыми элементами, формирующими концептуальную основу в спектаклях Пуркарете и Някрошюса. Обрядовое умерщвление души (своеобразное посвящение в мёртвые), наблюдаемое как мистическое истлевание белой рубахи на Гамлете и ритуальное омовение тела Фауста, свидетельствует о наличии некоторой грани (меры вещей), за пределами которой, или превысив которую, душа становится уязвимой к разрушительному воздействию.

Из рассмотренных примеров становится ясно, что представление о душе развивается в непосредственной смысловой зависимости от значений жизни и смерти и включает представление о девиантных свойствах души. На языковом ментальном уровне образ, репрезентируемый концептом ДУША, совмещает представление о связующем звене между противоположными уровнями бытия (верхним и нижним) с представлением о состоянии целенаправленного движения, совершаемого в процессе пребывания в плотной форме, от одного полюса к другому (начало и конец жизни), и о колебательных свойствах.

Обобщая эмпирические данные, можно заключить, что концепт ДУША формируется на основе, как минимум, трёх так называемых концептуальных метафор: «душа – это связь», «душа – это колебание», «душа – это стихия», что способствует дальнейшему осмыслению структурной, функциональной и онтологической сущности души. Например, связующее свойство души воспринимается как сущностная проекция закона иерархии; повторяющееся проявление колебательного свойства проецируется на действие закона равновесия, который является метафизической сущностью души (нарушение равновесия, выходящее за пределы меры, разрушает форму связи), и подчиняется закону трёхфазовой цикличности (спуск-переход-подъём; рождение-жизнь-смерть); в основе девиантного свойства души, отдающей себя во власть стихий, лежит принцип амбивалентности. В результате, «душа», как ось проекции эмпирического опыта в

метафизический, преобразуется в *концептуальный символ*, значительно расширяя границы познания.

По отношению к метафорическим концептам: «связь», «колебание», «стихия», концепты: ИЕРАРХИЯ, РАВНОВЕСИЕ, ЦИКЛИЧНОСТЬ, АМБИВАЛЕНТНОСТЬ – будут мифическими концептами. Для сравнения, объём значений в естественном языке, согласно исследованию Дж. Лакоффа и М. Джонсона, даёт довольно скудное понимание души как «хрупкого объекта», позволяя судить «только о психологической силе человека»¹. Можно ещё отметить важную деталь: если в случае осмысления «государства» метафорический концепт СООРУЖЕНИЕ представляет собой условно статичный образ, как и СВЯЗЬ в случае осмысления «души», то метафорические концепты КОЛЕБАНИЕ и СТИХИЯ представляют собой динамические образы, скорее являясь языковой репрезентацией функций и сценариев.

Концептуальный подход к комплексу представлений, возникающему на основе визуально-акустической формы языка театра, позволяет развивать мышление (в контексте осознанных значений и их проекций) от метафорического до мифического, а как утверждает Потебня: «чем мифичнее мышление, тем более оно представляется источником познания»². С этой позиции, когнитивное представление о форме существования души позволяет осознать, что чувства и желания, воспринимаемые как форма позитивной активности в пределах меры, за её пределами трансформируются в страсти, принимая форму негативной активности. Так, становится понятно, что стереотипное представление о душе как отдельном вместилище страстей, страхов, пороков и т.д., не соответствует действительности и возникает как следствие обособленности, замкнутости языкового сознания, его оторванности от метафизических корней. Именно такой редуцированный опыт лежит в основе осознания «внешнего» человека и характерен для перформативного вектора постдраматического театра.

Постдраматический театр, в силу преемственности принципов абсурда в своём перформативном аспекте, выносит на уровень художественной формы проблему утраты смысла, подразумевая под ней потерю связей между людьми, словами и действиями, причинами и следствиями на фоне глобальной проблемы дегуманизации. Теат-

¹ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. С.53.

² Потебня А. Слово и Миф. М.: Правда, 1989. С.240.

ральный дискурс развивается в форму социального протеста против тщетности бытия и обесценивания человеческой жизни, искажая или абсурдизируя смысл через реконцептуализацию (реставрацию или подмену) образов.

Концепт ЛЮДИ.

Прежде всего, следует отметить, что понятие «человек» замещается смысловой антитезой – понятием «люди», формируясь на базе метафорических представлений, возникающих на ментальном языковом уровне. Множественность не противопоставляется индивидуальности, но подменяет ее.

Конец земли (Lands' end) Ф. Жанти, М. Андервуд (2006)

В пластической манере развивается сцена отношений между мужчиной и женщиной: куклы сначала появляются в руках актёров, затем подменяются куклами больше человеческого роста, как бы вытесняя человеческую сущность людей, чтобы акцентировать внимание на телесности отношений. Детородный орган мужчины превращается в отросток-монстра, а ноги женщины – в гигантские ножницы. Женщина-кукла буквально теряет своё лицо от поцелуя, одновременно с этим женщина-актриса обретает лицо куклы.

В целом, актёры в спектакле существуют в пластике механических кукол и игрушек, подражают плоскому изображению рисованных картинок, пластически взаимодействуют с предметами и куклами, которые часто принимают форму фантастических монстров или отдельных частей тела.

Создаётся представление, что люди – это картинки, игрушки и куклы-монстры. Вместе с тем, куклы – это не только отражение скрытой сущности людей (наклонностей, желаний, страхов и фантазий), но и те, кто играет людьми.

Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня... Д. Крымова (2011)

Героини рассказов И. Бунина «Тёмные аллеи» находятся в красивых, в человеческий рост, кукольных коробках, из которых они вылезают, чтобы разыграть свою историю, после чего вновь отправляются в коробки, оказываясь в финале музейными экспонатами. Герои-любовники изощрённо убивают своих дам. На сцене демонстрируется разрезание женщины пилой в коробке, с удалением на месте разреза выпавших муляжных кишок и отделением манекенных ног с частью таза; кого-то душат как тряпичную куклу, кого-то разбирают на части под видом дамского туалета, кого-то затанцовывают до

смерти или ласкают до кровоподтёков, при этом мужчины отгораживаясь от женских бед бильярдными киями.

Создаётся представление, что женщины – это куклы, вещи и экспонаты; а мужчины – это игроки, пользователи и хозяева. Дети в финале спектакля подменяются роботом, они – механизмы.

Горки-10 Д. Крымова (2011)

Сцена по Б. Васильеву «А зори здесь тихие»: Живой артист с приклеенными большими ушами («старшина Васков») командует отрядом кукол в человеческий рост, которых кукловоды, остригая, переодевают из платьев в военную форму, одна из кукол – живая актриса с нарисованными на закрытых веках глазами. Куклы, отправленные командиром в бой, дружно разлетаются от взрыва в разные стороны, командир собирает их в кучу и погребает с помощью сапёрной лопатки. Сцена формирует следующий ряд представлений: бывшие школьницы – это куклы, затем солдаты и, наконец, трупы; по версии театрального критика Р. Должанского: «люди – пушечное мясо»¹. Командир воспринимается в данном контексте палачом своего отряда.

Сцена по В. Розову «В поисках радости»: Розовский Олег при сидящей за столом большой семье просит жену брата простить его за то, что запачкал чернилами её новый стол. Она в ответ выбрасывает из аквариума его рыбок. Он рубит саблей стол пополам. Часть семьи начинает стрелять из пулемёта, часть отстреливаться из пистолета, под перекрёстный огонь попадают появившиеся куклы-игрушки (известные герои мультфильмов) и остаются лежать на полу рядом с рыбками. Складывается представление, что люди – это звери, они же – охотники и игрушки-мишени.

Сцена по В. Вишневскому «Оптимистическая трагедия»: Нетрезвая женщина в синяках и ссадинах требует возмездия за якобы украденный у неё актёрами кошелёк во время представления. По подозрению женщины, директор театра расстреливает актёров по очереди, предварительно отмечая их высокие заслуги, но кошелек у них не обнаруживается. На полу лежат вперемежку рыбки, куклы-игрушки, актёры. После того, как директор убивает сам себя из солидарности, женщина находит пропажу в собственном кармане и стыдит кошелёк за гору трупов. Люди в этой сцене похожи на запрограммированных безумцев, уничтожающих пачками достойных лю-

¹ Должанский Р. Антисоветский цирк // Коммерсант от 2 февр. 2011.

дей по пустому доносу того, кто и на человека не похож, создавая представление: люди – это системные жертвы и палачи, механизмы самоуничтожения.

В спектакле П. Вуткарэу *Елизавета I* (2004), как уже было выявлено, королева воспринимается как марионетка и кукловод, а люди – как манекены. В спектакле А. Мнушкиной *Часовые на плотине* (1999) режиссёр обращается к технике японского театра Дзёрури или Бунраку, заставляя актёров подражать пластике управляемых кукол, создавая представление, что люди, которые по сюжету терпят бедствие – это куклы в руках невидимых кукловодов (государственных чиновников, решивших их судьбу). В знаменитом спектакле Т. Кантора *Мёртвый класс* (1975) каждый актёр дублируется манекеном, создавая сложную композицию взаимодействия актёров с манекенами и механизмами. В результате формируется представление: дети – это старики, люди – это манекены, механизмы, мусор.

В рассмотренных спектаклях актёры и куклы визуально подменяют друг друга, воплощая в двух концептуальных метафорах («люди – куклы» и «люди – кукловоды») не столько идею о непрерывной смене ролей, апеллируя к принципам амбивалентности и цикличности, сколько идею о глобальности кукольно-марионеточной сущности людей, формируя синтетический концепт ЛЮДИ-КУКЛЫ, как бы лишая «внешнего» человека признаков человечности и наделяя его признаками неодушевленной материи. «Люди-куклы» могут быть игрушками, пушечным мясом, экспонатами, зверями, механизмами, машинами (возможны модификации), но по определению не могут быть людьми духовными.

Подменяя объект «люди» объектом «люди-куклы», спектакль смещает акцент с человека на фантом, как бы стирая все связи, ведущие к человеку от его ментального образа человечности, замыкая область значений на уровне языка. Следовательно, информационная составляющая «внешнего» человека, воспринимаемая вне связи с концептуальной основой «внутреннего» человека, является репрезентацией искаженного знания о человеке, отражая редуцированный эмпирический опыт.

Однако, если принять во внимание, что сцены из спектакля Крымова *Горки-10* (включая первую часть по пьесе Н. Погодина «Кремлёвские куранты») паразитируют на широко известных сюжетах советского периода, которые всё ещё являются частью концептосферы

российского общества, то подмена значений осуществляет разрушение существующих концептов. Трансформация Дзержинского в кентавра и Ленина в галлюцинирующего злого карлика (в исполнении М. Смольниковой) искажает образ легендарного вождя и его соратника, а реконструкция васильевских девушек-зенитчиц из защитников Отечества в «пушечное мясо» нейтрализует героизм их осознанного самопожертвования. Подобное замещение обнажает метафизический процесс разрыва смысловых связей на языковом ментальном уровне, подменяя отношение к объекту и нейтрализуя доступ к концепту созданного некогда мифа, которому, по замыслу режиссёра, надлежит быть разрушенным и отмереть.

Для сравнения, в спектакле-перформансе *Мёртвый класс*, по изменённому тексту Виткевича, режиссёр Т. Кантор (влияние которого на творчество Крымова неоспоримо) выстраивает прямую визуальную связь между людьми и куклами совсем с другой целью. На фоне гонки вооружений 1970-х польским режиссёром-художником остро ощущалась проблема шокирующей утраты гуманизма, выраженной в катастрофическом стремлении человечества к самоистреблению, создавая бесчисленные реминисценции к образам войны – сваленным в кучи обнажённым трупам в фашистских концентрационных лагерях.

«Мёртвый класс» – это не только класс погибших детей, появившихся за партами как фантомы, реализованные воображением учителя (самого Кантора). Манекены мальчиков и девочек, ведомые стариками и старухами, отождествляются с учениками, а ломаные движения и интонации актёров отождествляются с манекенами. Сидя за партами и механически отвечая урок, абсурдизируя библейские темы до ритмичного повторения слогов, они вместе со зрителями и режиссёром изучают систему глобальной подмены людей механизмами, в которой представляется причина умерщвления человечности. Уборщица-смерть сметает людей как мусор, но присаживается с интересом почитать подобранные с пола старые рукописи и сравнить их с газетными новостями. Таким образом, в трансформации представлений: люди – манекены, люди – механизмы, люди – мусор, люди – жертвы механизации, безусловно заложен протест против факта и вероятной причины дегуманизации европейского общества, но вместе с тем обнаруживается потерянное звено – связь человека с природой: в финальной сцене актёры-ученики, свободные от манекенов, танцуют

на зелёной траве под солнцем, как бы возвращаясь к утраченному значению: люди – дети природы.

Возвращаясь к рассмотренным спектаклям Д. Крымова, не сложно заметить, что все варианты репрезентации людей куклами приводили к единственному неизбежному сценарию: «люди – куклы – трупы», подтверждая неполноценность сугубо эмпирического опыта для понимания картины мира. Если внутренний человек мыслится частью и подобием космоса, то внешний человек – пустой оболочкой, мёртвой куклой, которая ещё в статье А. Блока «О символизме»¹ осмысливалась как предвестие сумерек мира. Отрицание внутреннего человека – как попытка обособления друг от друга сфер «низшей и высшей реальности» (в терминах Вяч. Иванова), «дольного и горнего» (в терминах П. Флоренского), сфер «зримого/чувственного» и «умопостигаемого» (в терминах Платона) – является причиной абсурдизации смысла вещей, подменяя процесс познания узнаванием.

Если в упомянутых спектаклях Мнушкиной или Вуткарэу события подчиняются магистральной сюжетной линии пьесы, то спектакли Крымова являются ярким примером применения структуры коллажа, представляя собой картины, выхваченные из произведений одного или нескольких авторов. К слову, такой же коллажной структурой отличаются некоторые спектакли К. Богомолова. В то же время спектакль Кантора, как и все его спектакли цикла «Театр Смерти», изобилует наличием фантомных персонажей, которые, по выражению Лемана, «являются нам так, как если бы они уже были призраками»², поэтому структура «Мёртвого класса» близка структуре сна, в котором мёртвые как бы оживают на глазах у зрителей.

Рассмотренный процесс концептуализации знаний о человеке позволяет сформулировать следующие выводы. В векторе мифотворчества смысл формируется (преимущественно о «внутреннем» человеке) поэтапно при помощи объектов-символов (конвенционального и номинального) и символических действий, способствующих осмыслению символического образа (метасимвола) как совокупности метафорического и мифического концептов, объединяемых концептуальным символом. Мифический концепт является репрезентацией принципов и законов мироздания, которые познаются как проекция

¹ Блок А. О символизме. Петербург: Алконост, 1921.

² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С.115.

сценариев активности внутренней человеческой природы. Следовательно, мифический концепт подразумевает действенный процесс, схожий с процессом трансформации. Конструирование смысла в спектакле-мифе охватывает языковой и внеязыковой ментальный уровень, используя механизм символизации по вертикали (осуществляя проекцию смысла).

В рассмотренном векторе перформативности фокусируется представление преимущественно о «внешнем» человеке. Если проекция во внеязыковой ментальный план отсутствует, поскольку не используется механизм символизации, то концептуальная основа сменяется коммуникативной функцией по горизонтали (осуществляя подмену смысла на метаязыковом уровне). Реконструкция традиционных понятий, часто вызывающая когнитивный диссонанс у зрителей, происходит на уровне формы и представления – визуальных знаков и невербальных метафор – и является результатом стратегии *отрицания смысла и метода провокации*, свойственных перформансу симулятивного типа так же, как и *приём коллажа*, который всегда отличает структуру спектакля-перформанса.

Однако в случае, когда сценическое действие воспринимается как сюрреалистическое (воплощение снов и фантазмов), как в спектаклях Кантора и Жанти, приём коллажа становится единственно возможным способом монтирования элементов, а стратегия отрицания смысла замещается отрицанием материальной реальности, провоцируя зрителей к суггестивному переживанию собственного мифа на основе ритуала или церемониала, открывая для исследования новый пласт аспекта перформативности в постдраматическом театре. «Сюрреалистическое произведение пробудит больше субъективных представлений и чувств, чем классическое...»¹, – утверждает Я. Мукаржовский, поскольку свободные ассоциации позволят зрителю самому установить все смысловые связи.

4.4. Ментальные процессы на основе сценического ритуала

Э. Фромм в работе «Психоанализ и религия» проводит параллель между языком мифов и снов, утверждая, что «содержание символического языка» сна нужно воспринимать не как реальные собы-

¹ Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С.192.

тия, а как «символическое выражение опыта души»¹, который воплощается с помощью действия и является ничем иным как ритуалом. В то же время в теории Х.-Т. Лемана замещение драматического действия ритуалом или церемонией, «с которой драматически-культовое действие было когда-то неразрывно связано»², и есть постдраматический театр. Следовательно, тенденцию стремления театрального действия к ритуальности нужно рассматривать как неотъемлемый признак постдраматизма.

Учитывая, что «как миф, так и обряд, есть продукт мышления»³, целесообразно предположить, что языковое осмысление сценического действия как ритуала в спектаклях-снах уступает позиции внеязыковому (мифическому или символическому) осмыслению, а значит, нуждается в дополнительном – психокогнитивном – анализе для выявления зрительского восприятия ментальных образов.

Конец двадцатого столетия отмечен ярким интересом европейского театра к ритуальности. Предпосылкой этого интереса послужило омертвление театральных форм в так называемом психологическом западном театре, что (вслед за Антоненом Арто) заставило режиссёров – Ежи Гротовского, Питера Брука, Эуженио Барбу, Ариану Мнушкину, Анатолия Васильева и других – обратиться к изучению «ритуальных форм» восточного театра в поиске утраченной театральности. Однако результатом поиска стало новое расхождение в постижении принципов ритуальности, балансирующее между: (1) адаптацией внешних форм индийского Катхакали, Пекинской оперы, японских Но, Кабуки, Дзёрури или Бунраку к привычному для европейца сюжетному наполнению и (2) стремлением найти универсальный архетипический образ, подчинение которому превращает сценическое действие в ритуал или даже в литургию.

В театральных экспериментах Е. Гротовского (позволяющих осмыслить тенденцию постдраматизма) ритуал стал способом воссоздания архаического «церемониала участия», который, по идее польского режиссёра, должен был приблизить сценическое действие к мистериальной форме с целью вовлечения зрителей в процесс самопознания. Практический опыт привёл Гротовского к пониманию ритуала как жертвоприношения – «акта исповедальности» актёра через

¹ Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. С.216-217.

² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С.112.

³ Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. [Эл.рес.]

своего персонажа, откровенно обнажающего все грани внутреннего состояния в момент символического перехода в смерть «через импульс на границе сна и реальности»¹. Смерть здесь осмысливается как инициация или переход «от мирского к духовному существованию»². Созвучным представляется мнение американского учёного Ф. Меррелл-Вольфа³, уверенного в двойственном творческом потенциале ритуала, при котором ритуальное действие проецируется из материального мира в духовный, знаменуя как бы второе рождение персонажа, некий мистический переход через смерть, откровение о котором сродни сновидению. Целью ритуала, по Гротовскому, является «исследование человеческой природы (природы)»⁴, что напрямую связывает его творчество с «преддраматическим» опытом древних мистерий.

Известно, что история европейского театра начинается с ритуальных церемоний, посвящённых производительным силам природы, воплощённым в Дионисе (Вакхе), и это позволило Ницше закрепить за театром «дионисическое» начало. Однако, согласно исследованию М.-П. Холла⁵, до древнегреческих Дионисий были популярны так называемые Элевсинские мистерии, посвящённые Персефоне и Церере (Деметре), в основу которых был заложен миф о зарождении мира и сокровенных тайнах космической природы. Разделение космогонического мифа на сакральный и профанный аспекты положило начало его двойственной интерпретации. В общедоступном варианте миф трактовался как восприятие солнечного года в виде чередования смерти и воскрешения Природы (Солнца), а для узкого круга посвящённых – как знание о человеческой душе, нисходящей в иллюзорный мир материи, где возрождение высшей природы достигалось умерщвлением низшей. В обоих случаях действенной основой ритуала является переход к возрождению через смерть. В. Шмаков в «Великих Арканах Таро» отмечает, что «обряды и мистерии древних времён – это картинное воспроизведение глубочайших процессов, со-

¹ Гротовский Е. К бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С.33-34.

² Гребенюк Е. Ритуал перехода // Консультативная психология и психотерапия. Вып. 1, Т. 24 (2016). С.99.

³ См. Меррелл-Вольф Ф. Пути в иные измерения. Киев: София, 1993.

⁴ Гротовский Е. Театр и ритуал // Искусство режиссуры. XX век. М.: А.Р.Т., 2008. С.556.

⁵ См. Холл М.-П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск: Наука, 1993.

вершающихся в душе человеческой»¹, поэтому стоит более детально разобраться в этом вопросе. В виду дефицита сугубо научного материала для объективности и полноты картины в анализ включены работы в том числе представителей эзотерической философской мысли.

Целью мистерий было достижение неофитом катарсиса – не просто «очищения от страстей», как в адаптированной к театру версии Аристотеля, но – посвящения, предполагающего просветление, внутреннюю трансформацию, позволяющую видеть «чистые» видения, как объясняет в «Федре» Платон. Следуя воззрению М.-П. Холла, подобная трансформация достигалась прохождением испытаний и символическим умерщвлением неофита (введением его в транс в пустом саркофаге, в то время как его астральное тело освобождалось), после чего испытуемый как бы воскресал обновлённым. Под состоянием транса в театре Гротовского подразумевается «интеграция всех духовных и физических сил актёра, как бы поднимающегося от интимно-инстинктивного к “просветлению”»². «Просветление» у Гротовского является ключевым этапом внутренней трансформации (перехода): «Актёр с помощью духовной техники может озаряться изнутри, “светиться” и быть источником сверхъестественного света»³, что коррелирует с известными мыслями К. Станиславского о лучеиспускании актёра⁴ и соотносится с традиционным свечением (нимбом) святых – просветлённых душ. В подтверждение этой связи актёр в театре Гротовского называется *святым*, акцентируя внимание на действии как публичном акте самопожертвования.

Описывая ритуальность в творчестве Е. Гротовского и П. Брука, французский театровед П. Пави отмечает свойственную их постановкам сакральность сценического действия: «обряд жертвоприношения актёра, перехода в состояние высшего сознания <...>, желание сделать невидимое видимым»⁵. Собственное восприятие спектаклей Гротовского сам Брук описывает в книге «Пустое пространство», как воплощение обряда жертвоприношения, когда «актёр публично приносит в жертву как раз ту часть собственного “я”, которую большин-

¹ Шмаков В. Священная книга Тота. Великие арканы Таро. М., МСМХIV. С.16.

² Гротовский Е. К бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С.9.

³ Там же. С.16.

⁴ См. Станиславский К.С. Работа актера над собой. М.: Художественная литература, 1938.

⁵ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С.295.

ство людей предпочитают скрывать»¹. Называя театр Гротовского священным, Брук так же отмечает его «стремление к невидимому через видимые воплощения»². Можно отметить, что практически ритуальные действия в театре – это такие физические действия актёров, которые могут быть определены как ассоциативно- или абстрактно-символические. Персонаж при этом превращается в средство достижения иного смысла, апеллируя к «мышлению сна» (принципу творческого сновидения). В знаменитом спектакле Е. Гротовского *Стойкий принц* (1965) актёр Р. Чесляк переживал душевные страдания своего персонажа Фернандо так, что они становились для исполнителя очищающей и обновляющей силой: критик Й. Келер отмечал исходящий от Чесляка «внутренний свет» и такое состояние внутренней лёгкости и благодати, что казалось, «актёр в любой момент взлетит»³. Так же в постановке А. Васильева *Медая. Материал* (2001) разрушительная стихия воды на большом фоновом экране, отождествляемая с Медеей в течение всего спектакля, в финале сменялась сферическим свечением вокруг актрисы В. Дремель, завершая цикл позитивной трансформацией архетипического образа.

Е.П. Блаватская в «Тайной доктрине» описывает мистерию, в которой неофиту, олицетворяющему Солнце, отрезают семь лучей, заменяя их короной из ежевики, после чего Солнце спускается в преисподнюю «на Танталовы испытания», выдержав которые с честью (если неофит их выдерживает), Солнце поднимается из области страстей, похоти и злобы, во «славе своего возрождения». Если принять во внимание, что божественная часть души человека, или его Высшее Я, «было символизировано на плане смертных Солнцем; причём его жизнедательное сияние служило, в свою очередь, эмблемой Души, убивающей земные страсти»⁴, то на этом примере можно рассмотреть в универсальной структуре мистерии структуру постдраматического мифа.

В ментальном плане Солнце является символом, соединяющим в проекции душу с её высшим (божественным) аспектом, непознаваемым в языке. Неофит как актёр, олицетворяющий Солнце, становится

¹ Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С.96.

² Там же. С.107.

³ Гротовский Е. К бедному театру. М.: Артист.Режиссер.Театр, 2009. С.111.

⁴ Блаватская Е. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Новосибирск: Наука, 1993, Т. III. С.239.

визуальным объектом, т. е. проявляется на уровне формы, и по отношению к ментальному солнцу-душе становится номинальным символом. Его действия на визуальном уровне считаются как символические (ритуальное отражение внутренних процессов), вследствие чего актёр-солнце обретает в языковом осмыслении парадигматическую (метафорическую) связь с образом души. В результате «душа» становится концептуальным символом, создавая проекцию визуальных сценариев или схем трансформации прообраза (в данном случае Солнца) во внеязыковой ментальный уровень восприятия в качестве мифических концептов – функциональной метафизической сущности души, свойства которой напрямую зависят от предмета мимесиса, воплощаемого актёром на уровне формы.

В сценическом ритуале предмет мимесиса (прообраз, которому подражает актёр) зависит от эмпирического и метафизического опыта режиссёра и имеет разную смысловую наполненность. Если Фернандо-Чесляк Е. Готовского отождествляется через принесение себя в жертву с Христом, а Медея-Древилль А. Васильева – с про-материей (Праматерью) через присущую ей стихийную мощь, то, например, Хлестаков-Дручек П. Вуткарэу в ряде сцен ассоциируется с демонической сущностью, а Ричард-Айдингер в финале спектакля Т. Остермайера *Ричард III* (2014) отождествляется с назгулом (королём-демоном), демонстрируя духовную смерть персонажа. Следовательно, можно заметить, что действие ритуала направлено на подражание как «божественному архетипу»¹, в терминах М. Элиаде, так и инфернальному образцу. Ментальная схема трансформации прообраза становится «осью ритуала», способствуя проявлению невидимого в видимом, и в своём позитивном варианте соответствует символическому «союзу неба и земли», а в негативном варианте, соответственно, препятствует этому союзу. Способность творить в двух мирах находит отражение в евангельской истине: «Что свяжешь на земле – будет связано на небесах» и наоборот, и это называется ключом от Царства Небесного, что не только объясняет сущность религиозного ритуала, но и накладывает на театральный ритуал печать ответственности.

Можно провести интересную параллель. В древнегреческой трагедии пространство театра было решено таким образом, что герой визуально находился между богами и хором (на проскении между сцене

¹ См. Элиаде М. Миф о вечном возвращении.

и оркестрой), а хор отделял зрителей от героя. Так, хор в своих действиях подражал богам, а зрители подражали преимущественно герою, что отмечал в работе «Две стихии в современном символизме» Вяч. Иванов. В религиозном ритуале вместо хора действием бога (или божественного архетипа) подражают все участники церемонии: в древнеславянском языческом варианте – силе и движению Солнца, в христианстве – житию и крестному пути Христа. В современном нашему пониманию драматическом театре осталась только одна связка: зрители и герои. Если в постдраматическом театре *герой* может становиться символом и осью сценического ритуала, создающего проекцию действий *хора* (актёров) на визуальном уровне в сферу *бога* (метафизическая сущность), то мистериальная связь Неба и Земли (проявление невидимого в видимом) может быть восстановлена. Здесь можно привести в качестве примера постановку А. Васильева *Плач Иеремии* (1996), где действие в созданном режиссёром «ритуальном пространстве» преобразовывалось в литургию, а «исполнители не играли, но совершали духовную работу»¹. Сам режиссёр признавался, что ему понадобилось пять лет на то, чтобы «приучить артиста передавать другие сущности, те, которые находятся вне нас»².

Описанные А. Афанасьевым³ и А. Потебнёй⁴ древнеславянские обряды помогают раскрыть смысл некоторых церемоний. Например, ритуальное прыгание через костёр на Ивана Купалу подразумевало символическое очищение души через сжигание страстей живительными лучами солнца-пламени, подтверждая сакральную связь образа солнца с душой. Обсыпание мелким зерном (отождествляемое с благодатным дождём) или обливание водой в контексте свадебного обряда означало символическое единение Неба и Земли в лице жениха и невесты. В то же время, если умирала незамужняя девушка, похороны походили на свадебную процессию, а если внезапно погибал юноша, аллегорически Смерть становилась его Невестой в церемонии похорон, что свидетельствует о редуцировании исходной идеи.

¹ Борисова Н. Путешествие в театральном пространстве. Анатолий Васильев и Игорь Попов: сценография и театр (в 2-х ч.). Ч. I. М., 2003. С.64.

² Васильев А. В защиту Амфитриона // Альманах Академические тетради №7, Теория театра. Сборник статей. М.: Международное агентство А.Д. & Т. 2000. С.21.

³ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу в 3-х т. Т.3. М.: Индрик, 1994.

⁴ Потебня А. Слово и Миф. М.: Правда, 1989.

Переход в новое качество – от смерти к возрождению – дважды в году осуществляла вся Природа. Состояние перехода сопровождалось обрядами похорон и праздничными церемониями, которые составляют культурный код славянских и некоторых европейских народов, что находит отражение в театральных и кинематографических интерпретациях ритуала. Множество примеров обращения к древнеславянским обрядам можно найти в театральных постановках Э. Някрошюса и фильмах С. Параджанова, которые по своей структуре больше походят на кинематографические спектакли-сны.

Ритуал перехода, воспринимаемый как смерть и возрождение природы (наглядно отражён в праздновании Масленицы), воплощается на визуальном плане в обрядовой связке «похороны – праздник». Смерть одного состояния подразумевает непременно возрождение другого. Стоит отметить, что это символическое действие теряет свою ритуальную значимость в контексте драматической театральной имитации церемонии похорон, однако сохраняет связь с ритуалом в качестве реминисценции: например, весёлые танцы гостей после похоронного обряда над телом Иванка в фильме С. Параджанова *Тени забытых предков* (1964); или в качестве пародии: например, подражающая свадебной гонке похоронная процессия в спектакле С. Роке-та *Правила поведения в современном обществе* (2017) по пьесе Ж.-Л.Лагарса или похороны в солярии под аккомпанемент шлягера в *Карамазовых* (2013) К. Богомолова.

Ритуал омовения, в христианской традиции связанный с обрядом Крещения, знаменует символическое становление души на путь Христа, однако в театре часто коррелирует со смертью души. Например, для Дездемоны (*Отелло* Э. Някрошюса) церемония омовения в бане, перед финальной ссорой с мужем из-за потерянного платка, как раз знаменует начало смертных страданий – у неё носом идёт кровь (по действию закутанная в белую простыню актриса запрокидывает голову, прикладывая к переносице алый платок). В то же время для Фауста (в спектакле С. Пуркарете) или Гамлета (в постановке Э. Някрошюса) омовение символизирует переход души из жизни в смерть. В этом случае на ментальном уровне восприятия персонаж ассоциируется с живым мертвецом, проецируя состояние смерти на «внутреннего» человека.

Смерть как самопожертвование во имя любви, как правило, предшествует воскрешению в новом качестве или состоянии, а ду-

ховной гибели предшествует жертвоприношение в угоду страху или страстям. Так, жертвующая собой Дездемона Э. Някрошюса символически воскресает в цветах (дырявые глиняные горшочки, намекающие на невесту «с изъяном», наконец обретают истинное назначение – цветочных), а убийца-Отелло топит в пучине вод свои главные достижения и достоинства (отождествляемые с лодками, которые он скидывает со сцены) и падает вниз сам. Король Лир Ю. Бутусова, пожертвовав своей властью, пройдя очищение бурей, прозревает (на голове раздетого до исподнего короля белый венок), а Ричард Т. Остермайера, для достижения власти принёсший в жертву всех родных, при жизни надевает посмертную маску и становится назгулом (мёртвым королём, слугой тьмы).

В фильме С. Параджанова *Легенда о Сурамской крепости* (1984) оба варианта сопоставляются. С одной стороны, богатый купец-старик, предавший когда-то свою любовь и веру отцов, раздаёт богатство, чтобы вернуться домой – к Христу, однако его душа тонет, отягощённая грехами. С другой стороны, сын вероотступника Зураб (Л. Учанейшвили), исповедующий христианство, добровольно приносит в жертву самого себя ради спасения крепости и любви к отцу, тем самым обессмертив свою душу, и символически возрождается вместе с крепостью и расцветающим вокруг неё садом. Ритуальный переход в новое качество осуществляет и певец Ашик в фильме С. Параджанова *Ашик-Кериб* (1988): он переходит поток, оставшись без одежды, и объявляется умершим, после чего получает новый сааз и новое назначение; затем Ашик (Ю. Мгоян) хоронит собственное прошлое в лице старого ашуга, укладывая в могилу множество кукол-погремушек и алую ткань со своей груди, и, лишённая корней душа его, как вспорхнувшая с могилы птица и прокатившееся мимо перекасти-поле, начинает путь странствий.

Связь ритуала со смертью в постдраматическом театре носит двойственный характер, расширяясь от сопровождения важных событий человеческой жизни, связанных с переходом как состоянием позитивной символической трансформации души, до представления театрального действия как триумфального церемониала смерти, что является продолжением концептуальной линии Ж. Жене и Т. Кантора. Драматургия Ж. Жене (как, впрочем, и драматургия Х. Мюллера) представляется «триумфом сна и смерти», продвигая идею церемонии погребения как праздника, который «заставит мертвеца заново

прожить и умереть на глазах у него самого и публики»¹. Сценическое воплощение таких пьес вообще не предполагает натурализма, поэтому «Служанки» Жене в знаменитой постановке Р. Виктюка (1988), как и «Медя: Материал» Мюллера в постановке А. Васильева, являются собой примеры существования персонажей в другой театральной эстетике – как реализация образов сновидений и фантазий, становясь, по выражению Х. Мюллера, «пейзажем по ту сторону смерти»²). Не только пластика актёров в вышеупомянутых спектаклях Виктюка и Васильева, но и манера произношения текста принадлежат иной реальности: в первом случае речь актёров напоминает змеиное шипение, а во втором – подобна всплескам гейзера.

Концепция театра Т. Кантора опиралась на идею «преодоления смерти посредством её постановки на сцене»³, поскольку Кантор был убеждён, что жизнь в искусстве можно выразить только через её отсутствие – через обращение к смерти. Спектакли из цикла Театра Смерти (последний период в творчестве польского режиссёра-художника) представляют собой воплощение церемоний призраков. Персонажи *Мёртвого класса* (1975) или *Велёполе. Велёполе* (1980) – это ожившие в памяти режиссёра давно ушедшие из мира живых люди, в том числе друзья и члены его семьи. Сценическое действие представляло собой серию картин, «возникавших как бы спонтанно, словно в сновидении или галлюцинации»⁴. Исследуемый Кантором «процесс умирания» в человеке придавал воплощаемым на сцене снам оттенок кошмаров. Мёртвая Невеста становилась в спектакле объектом коллективного глумления, словно человеческая душа. Фотоаппарат на штативе превращался в пулемёт, замещая процесс фотосъёмки процессом расстрела, накладывая на мизансценические картины-фотографии печать смерти. Молоток судьи вбивал невидимые гвозди в тело распятого Ксендза, а брачная церемония Жениха-мертвеца с Невестой-манекеном превращалась в похоронную процедуру, нейтрализуя смысл свадебного обряда и обрывая сакральную связь с возрождением в новом качестве. Спектакли последнего цикла

¹ Жене Ж. Это странное слово // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ Союзтеатр, ГИТИС, 1992. С.149.

² Цит. по: Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С.115.

³ Там же. С.77.

⁴ Березкин В. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондик. М.: Аграф, 2004. С.54.

можно назвать своеобразной исповедью режиссёра о дегуманизации европейского общества.

Откровение о смерти передаётся через форму сновидения и в спектакле Е. Гротовского *Акрополь* (1965) по мотивам текста Выспянского, где «мертвецы рождаются из сновидений живых»¹. Персонажи, похожие на призрачных узников концлагеря (в их костюмном теле открыты язвы и раны), «проживают реальность, отличную от их собственной»²: Иаков борется с Ангелом, Парис влюблён в Елену-мужчину, а брачная церемония Иакова и Ребекки решена как венчание персонажа с дымовой трубой, на которую накинута фата. Причина перверсии сакральных образов раскрывается в завершающей спектакль церемонии похорон всех заключённых, ведомых Певцом. Становится ясно, что всеобщей гибели узников (шире – гибели человеческих душ) предшествует обретение ими в качестве ориентира обезглавленного Спасителя (замещённого в спектакле манекеном), создающее аллюзию к картине П. Брейгеля-старшего «Притча о слепых» и перекликающееся с проблематикой символистской пьесы М. Метерлинка «Слепые». Можно отметить, что образ обезглавленного Спасителя перцептивно схож с образом храма в фильме С. Параджанова *Саят-Нова, или Цвет граната* (1968), где сияющий купол, несомый ветром, разбивается, и тогда свет сменяется тьмой: косари косят траву на «обезглавленных» крышах храмов, а с барельефа Богородицы падает лик в иссякающий родник жизни.

Поскольку целью театральной лаборатории Гротовского (а позже и его последователей, таких как Е. Барба, А. Васильев и др.) было изучение человеческой природы «через тайны её побуждений и поступков, через ясновидящее безумие»³, то можно сказать, что ритуальное действие апеллировало к скрытым в подсознании зрителей имманентным образам, которые коррелируют с символами бессознательного К. Юнга, отвечая реалиям сновидения. Однако, следует отметить, что спектакли Кантора, Гротовского, Васильева или Някрошюса отличаются характерной для них целостностью, как бы мифологизируя образы сна, позволяя зрителю осмыслить предмет подражания как ментальный образ или метасимвол, тогда как спектакли-

¹ Гротовский Е. К бедному театру. М.: Артист.Режиссер.Театр, 2009. С.65.

² Там же. С.76.

³ Гротовский Е. Театр и ритуал // Искусство режиссуры. XX век. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С.556.

сны других известных режиссёров целостности зачастую не имеют, представляя собой не связанные нарезки картин, собранных методом коллажа, вследствие чего предмет подражания искажён или раздроблен, поэтому и связь с символическим образом не достигается.

В качестве примера уместно рассмотреть спектакль А. Жолдака *Гамлет. Сны* (2002) по мотивам пьесы У. Шекспира, который может быть воспринят только как визуализация ментального пространства за пределами драматургической реальности. Гамлет, Офелия, Гертруда, Клавдий и другие персонажи трагедии существуют как призраки в воображаемых пересекающихся мирах, наполненных обрывками чужих ассоциаций, состояний и воспоминаний разных времён. Наравне с иными обитателями этого сюрреалистического пространства – девочками в чёрном и белом платьях, вороном с длинной бородой, ползающими, прыгающими и извивающимися существами – они становятся образами какого-то коллективного сна или кошмара, путешествуя по 27-ми картинам, каждая из которых оканчивается затемнением.

Актёры в спектакле имитируют образы через пластику и не произносят слов; отдельные фразы, монологи или диалоги изредка звучат фонограммой. Особое значение приобретают невербальные сцены и их музыкально-ритмическое сопровождение. Поскольку действие в спектакле не подчиняется законам материальной реальности и не объединено привычным контекстом, то зрительское восприятие отличается дискретностью ассоциативного ряда и целиком зависит от субъективного опыта каждого конкретного зрителя.

Хаотические передвижения группы актёров чередуются с чёткостью мизансценических линий и взаимодействием планов и перспектив. Пространство трансформируется на глазах у публики, превращаясь то в воображаемый вокзал, то в пляж, то в кинотеатр, то в баню, то напоминает нарезки из старых фильмов и фотографий, то оживает модулями-досками, создавая стены, двери, колонны и лабиринты. В смене ритмов и жестов, раздевании и одевании актёров, их волнообразных и круговых передвижениях на месте и по сцене, подпрыгиваниях и падениях, перекачивании и вращениях, игре с предметами и препятствиями, с одной стороны, заложены универсальные процессы трансформации, свойственные танцевально-пластическому искусству с древних времён, с другой стороны, отражены стихийная цик-

личность и спонтанная амбивалентность душевного состояния, к которому скорее применим метод анализа Фрейда, чем Юнга.

Визуально, символы фазовой цикличности и амбивалентности начал присутствуют во множестве разрозненных сценариев, но не формируются в концепты. В спектакле можно различить реминисценции к библейским образам: Райского сада, плода познания, распятия Спасителя, Тайной вечери, чистилища, противоборствующих начал, однако театральное действие хаотично вплетает их в другой контекст: Гамлет и Офелия отождествляются с Адамом и Евой, райский сад становится садом смерти, Спаситель подменяется распятым вороном, плод познания возникает в виде отравленного яблока и одновременно яблока раздора, ужин Гертруды и Клавдия уподобляется Тайной вечери, где на столе рядом с хлебами появляется голова Гамлета на блюде и, размноженная многократно, подменяет одно смысловое содержание другим, преимущественно противоположным.

Сценический ритуал становится процессом публичного откровения актёров-персонажей, как бы обнажающих душу через демонстрацию телесной наготы, кровожадности, сладострастия, нелепой механичности и абсурдности существования. В отличие от «акта исповедальности» в концепции Гротовского, где актёр должен публично изжить в себе низменную природу ради «просветления», или от исповеди режиссёра Кантора о проблеме омертвления души, откровение в версии А. Жолдака (в чём-то сходное с концепцией *Фауста* С. Пуркарете) представляется негативным потоком сознания – праздником человеческих пороков, страхов и тайных желаний, поднимая проблему духовной деградации на новый уровень актуальности.

Если принять в качестве аналитического подхода утверждение Е. Ильина о том, что «сознание становится пассивным экраном, на котором человеческое бессознательное отображает себя»¹, то можно сопоставить зрительское восприятие с психотерапевтическим анализом свободных ассоциаций с перспективой изучения ментальных недугов современного общества, главным из которых является искажение идеи Бога и, как следствие, разрыв смысловых связей – движение от космоса к хаосу.

Целесообразно сравнить два безусловно относящихся к постдраматическому театру спектакля, поставленных приглашёнными

¹ Ильин Е. Психология творчества, креативности, одарённости. СПб.: «Питер», 2011. С.62.

режиссёрами Р. Лепажем (Канада) и Р. Уилсоном (США) в московском Театре Наций, – *Гамлет/Коллаж* (2013) и *Сказки Пушкина* (2015) соответственно, которые выделяются коллажной структурой и своеобразной ритуальностью.

Режиссёрское творчество Уилсона в целом охарактеризовано Х.-Т. Леманом как «театр метаморфозы»¹, которому свойственна эстетика сновидения, в то же время о спектакле Лепаже известный российский шекспировед А. Бартошевич тоже отзывается как об «ошеломляющих метаморфозах» и предполагает, что действие является воплощением «тягостных образов смертного сна»² почившего Гамлета.

Спектакль Р. Уилсона представляет собой коллаж из пяти сказок А. С. Пушкина – «О рыбаке и рыбке», «О царе Салтане», «о Медведихе», «О попе и работнике его Балде» и «О золотом петушке», выполненный в виде серии «оживших картинок» на основе сюжетов. Авторский текст демонтирован до нарезок, которые исполняются актёрами в виде арий, произносятся речитативом или искажаются узнаваемым акцентом, являясь лишь частью художественного образа. Внимание режиссёра сосредоточено на пластическом решении персонажей, важными элементами которого становятся замысловатая причёска и грим, выверенная мимика и жесты, принуждающие актёров двигаться как бы в двумерном пространстве, и живое музыкально-звуковое сопровождение передвижений. К слову, все перечисленные приёмы были отточены режиссёром в поставленном им ранее немецком варианте *Сонетов Шекспира* (2009) за исключением гендерного обмена (в русском спектакле его не наблюдается).

Очевидное подражание форме существования актёров в традиционном японском театре, подчинённом преимущественно темам «иррационального бытия» (по ту сторону жизни), в сочетании с широко известными персонажами поэтических сказок Пушкина не только лишает сценическое действие мифологического смысла, но и нейтрализует потенциальную идею совмещения несовместимого. Аналогично тому, как это происходит с шедеврами постмодернизма – баскетбольной корзиной из хрустальных подвесок или меховой чашкой, – персонажи спектакля *Сказки Пушкина* превращаются в красивые, но бессмысленные механизмы перформанса.

¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С.125.

² Бартошевич А.В. Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... М.: Российский университет театрального искусства ГИТИС, 2014. С.618.

Действие спектакля *Гамлет/Коллаж* Р. Лепажя концентрируется в созданном высокотехническими средствами трёхмерном пространстве подвешенного как бы в космической беспредельности «сверхкуба», периодически вращающегося и меняющего место событий после каждой из картин. Все прописанные Шекспиром роли в спектакле играет один актёр – Е. Миронов. Поскольку финальная сцена, завершая цикл, дублирует первую, представляя одиночную камеру в психушке с сидящим в углу Актёром в смиренной рубашке, похожей на облачение мумии, то возникает определённая логика в трактовке всех происходящих с ним метаморфоз как посмертной игры сознания, отражений картин жизни в пространстве иной реальности, точно воплощая идею Ж. Жене о театре как празднике с погребальным актёром, ведущим диалог с мёртвыми.

В череде преобразований Актёра (а именно так обозначено первое появление Миронова на сцене до Гамлета, Гертруды, Клавдия и далее) есть кульминационная сцена, когда он в облике Гамлета, размышляя о бытии-небытии, покидает пределы кубического «тела» и поднимается в беспредельное звёздное небо, а позже, уже в облике Офелии, медленно погружается в воду, заполнившую всё внутренне пространство куба. Последующие картины, начиная с фотосессии Гертруды на похоронах Офелии и разговором Гамлета с продырявленным черепом Йорика в виде рентгеновского снимка, превращаются в калейдоскоп, стремительно приближающий момент гибели.

Восприятию сценического действия как ритуала, демонстрирующего состояния перехода, способствует множественное разнообразие входов и выходов (дверей, люков, окон, проёмов), которыми пользуется актёр Е. Миронов, входя в новый облик и выходя из него. Внешнее и внутреннее пространство спектакля взаимодействуют так, что на основе визуального ряда возникает ментальный образ, который может быть осознан как архетипическая схема трансформации.

Прежде всего Актёр внутри кубического тела, в свою очередь, находящегося внутри «космического», включающего множество звёзд, демонстрирует метафизический принцип, схожий с принципом матрёшки (можно назвать его ментальной схемой ВМЕЩЕНИЯ), который также можно усмотреть и в способности одного актёра вмещать множество ролей, словно множество жизней одной души.

Вращение «сверхкуба» и череда отражений (создаваемых голограммных иллюзий) на внутренних его гранях отождествляют цикли-

ческое вращение планеты (традиционно эмблемой Земли является квадрат, а не круг) с ЦИКЛИЧНОСТЬЮ человеческого существования (к слову, Юнг видел в квадрате символ раздвоенности внутреннего состояния), которое так же можно распознать в ментальном рисунке синусоиды подъёма к небесным высям и падения на дно, свойственным человеческой душе.

Принимая во внимание, что в постдраматических спектаклях авторский текст является всего лишь элементом воплощения режиссёрских образов, можно отметить: «сны» Уилсона по сказкам Пушкина представляют собой ряд разрозненных художественных искажений текста, образов и пространства без какой-либо объединяющей идеи, кроме формы подражания японскому ритуалу, в то время как «сны» Лепаж по пьесе Шекспира могут быть восприняты как ЧАСТИ внутри ЦЕЛОГО, позволяя анализировать сценическое действие и пространство как подражание космосу – символическому отражению внешнего во внутреннем (макрокосма в микрокосме).

Если применить подобный анализ сценического пространства к спектаклю Гротовского *Стойкий принц*, то можно обнаружить, что оно тоже отражает архетипическую схему ВМЕЩЕНИЯ. Действие происходит в замкнутой коробке забора, из-за которого зрители, располагаясь по периметру, заглядывают снаружи. Причём, зрители находятся гораздо выше сценической площадки, из-за чего действие спектакля визуально происходит как бы внизу (с перспективой подъёма). Тело Фернандо-Р.Чесляка располагается почти в центре пространства, на прямоугольной плите, поэтому хоровод персонажей вокруг него воплощает ментальный образ круга. Можно отметить, что большой прямоугольник (зрители) вмещает внутренний круг (персонажей, подражающих хору), который, в свою очередь, вмещает малый прямоугольник (Фернандо, ритуально подражающего богу).

Архетипические схемы заложены и в спектаклях Э. Някрошюса, структура которых так же имеет форму мифологизированного сна, образы которого А. Бартошевич сравнивает с образами «нашего собственного душевного подполья, нашего коллективного бессознательного»¹. Например, в *Отелло* на сцене воплощается ментальный образ круга (благодаря траектории движения героев) с сакральным центром

¹ Бартошевич А.В. Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... М.: Российский университет театрального искусства ГИТИС, 2014. С.518.

в виде вертикально установленного измерительного лота, как душевного стержня мавра, значение которого также дублируется вертикальной линией втыкаемой им в пол сабли/меча.

Смысл сакрального центра, по утверждению М. Элиаде, является «территорией абсолютной реальности»¹ и заключается в символическом соединении Неба и Земли. Исходя из этого, преобразование бесконечной вертикали в ограниченную (появление флага в виде утеряннного платка – ревности), а затем трансформация в горизонталь (демонтаж лота, горизонтальное положение сабли/меча между Дездемоной и Отелло в последнем диалоге, наконец, смерть персонажа в горизонтальной плоскости лодки-гроба) позволяет транслировать через символизацию внешнего пространства качественные изменения внутреннего разъединения связи с Небом, а значит, смерть души. Если в рассмотренном ранее *Царе Эдипе* В. Гассмана состояние смерти души как разрыва связей с сакральным центром преодолевалось через страдание восстановлением вертикальной связи, то в *Отелло* Э. Някрошюса зафиксирован трагический обрыв цикла.

Символический переход от жизни к смерти в театральном ритуале является инверсией перехода от смерти к возрождению, для которого характерна динамика бесконечного чередования противоположных полюсов: дихотомия сжатия и расширения, инволюции и эволюции, притяжения и отталкивания, свёртывания и развёртывания, ухода и возвращения, падения (горизонталь) и подъёма (вертикаль), которые можно рассматривать как сценарии маятниковой или фазовой ЦИКЛИЧНОСТИ, отражающие сущность закона АМБИВАЛЕНТНОСТИ. В древних Элевсинских мистериях, спускаясь в Гадес как в могилу, Персефона-Психея (душа) умирала, облакаясь в телесную форму, и циклически возрождалась, покидая царство Плутона на время. Таким образом, в цикличности жизни и смерти, как в цикличности бодрствования и сна, отражается закон «циркуляции сакральной энергии в Космосе»², и ритуал перехода в театре, являясь воплощением понимания действия этого закона, становится формой его проекции и, по выражению Т. Котович, вновь обретает «сопричаст-

¹ См. Элиаде М. Миф о вечном возвращении // Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000.

² См. Элиаде М. Миф о вечном возвращении // Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000.

ность космосу»¹. Форма спектакля как сновидения, таким образом, становится условием для переноса смысла из одной реальности в другую.

Можно к этому добавить любопытный иллюстративный пример: метафизическая циркуляция энергии наглядно демонстрируется физическим движением резонансных маятников – первый, раскачиваясь, передаёт импульс второму и останавливается, когда раскачивается второй, затем цикл повторяется.

В вышеупомянутой *Легенде о Сурамской крепости* С. Параджанова ощущение времени, как качественного перехода человека из одного состояния в другое, выражено через ритуал-подражание резонансным маятникам: молодая Вардо раскачивается (наклоняется из стороны в сторону) за спиной неподвижно сидящей женской фигуры, которая начинает раскачиваться в то время, как первая останавливается и замирает позади, так возникает старая Вардо. Невозможно сказать, интуитивно или осознанно был найден образ режиссёром, однако, можно с уверенностью утверждать, что ритуал перехода, даже вне зависимости от религиозного аспекта, способен отражать метафизические процессы через подражание универсальным физическим законам, преобразуя их в символы познания.

Циркуляция энергии может быть осмыслена в контексте спектакля не только как маятниковая, но и как закольцованная цикличность, когда конечная фаза отождествляется с начальной, как в постановке Р. Лепажа *Гамлет/Коллаж* или в *Маскараде* Р. Туминаса (2010). Например, спектакль Туминаса, на основе текста пьесы М. Лермонтова, можно рассматривать как дискретный ритуал перехода: финальная смерть главной героини Нины (М. Волкова) решена как буквальное замещение актрисой каменной статуи девушки на заśnieженном кладбище. Надгробная статуя девушки становится визуально отправной точкой в первой мизансцене спектакля, вследствие чего сценическое действие приобретает форму воспоминаний, переплетённых с фантазиями, где ментальная схема круговой цикличности дублируется скатыванием большого снежного кома, вращением вальсирующих кукол, а затем и главных героев (четыре Арбениных), кружащихся каждый на своём пьедестале, вплоть до финального совмещения образов.

¹ См. Котович Т. Режиссура ритуала: монография. Витебск: ВГУ им. П.М. Машерова, 2009.

Архетипическая схема бесконечного повторения и ВМЕЩЕНИЯ конца началом отражена в ментальном рисунке пространства спектакля М. Лангхоффа *Софокл. Эдип, тиран* (2011) по пьесе Х. Мюллера, действие которого начинается со школьного урока (сидящие за партами дети слушают учителя-Эдипа) в то время, как всё окружающее их пространство превращается в киноэкран, и заканчивается в последней мизансцене картиной детских игр перед экраном телевизора. Развёрнутая перед зрителями история становится сферой пересечения прошлого и настоящего (архаичные детали сосуществуют с современными), словно сжимаясь в финале до размеров экрана, чтобы новая история повторилась и передала импульс следующей.

«Человек в состоянии открыть свой внутренний мир и определить его для своего собственного сознания, лишь осмысливая в мифологических понятиях и представляя его в мифологических образах»¹. Так, ритуал перехода в спектаклях-снах транслирует внутреннее состояние, познавая его как миф – отражение процесса качественной трансформации прообраза. Трансформация осмысляется в форме визуальной репрезентации таких ментальных схем или концептов, как ЦИКЛИЧНОСТЬ, ВМЕЩЕНИЕ, РАВНОВЕСИЕ, ИЕРАРХИЯ, которые структурируются преимущественно в концепт АМБИВАЛЕНТНОСТИ, как бы осмысливая его через комплекс сценариев циркуляции энергии между полюсами, в том числе противопоставляя ЦЕЛОЕ – МНОЖЕСТВУ, и вытесняя из ментальной сферы концепт ТРИЕДИНСТВО. Сам факт уподобления спектакля-сна трансцендентной реальности, утверждая проекцию смысла из сферы в сферу через концептуальный символ «душа», воплощает принцип связи между видимым и невидимым, аккумулируясь в ещё один мифический концепт – ПОДОБИЕ, тождественный принципу зеркального отражения небесного в земном.

Обобщая, можно констатировать, что сценический ритуал перехода в постдраматическом театре может либо способствовать пониманию мифических концептов как действующих законов мироздания, либо вводить зрителей в заблуждение, искажая ментальные образы. В исследованиях в области мифопоэтического В. Топоров² подтвер-

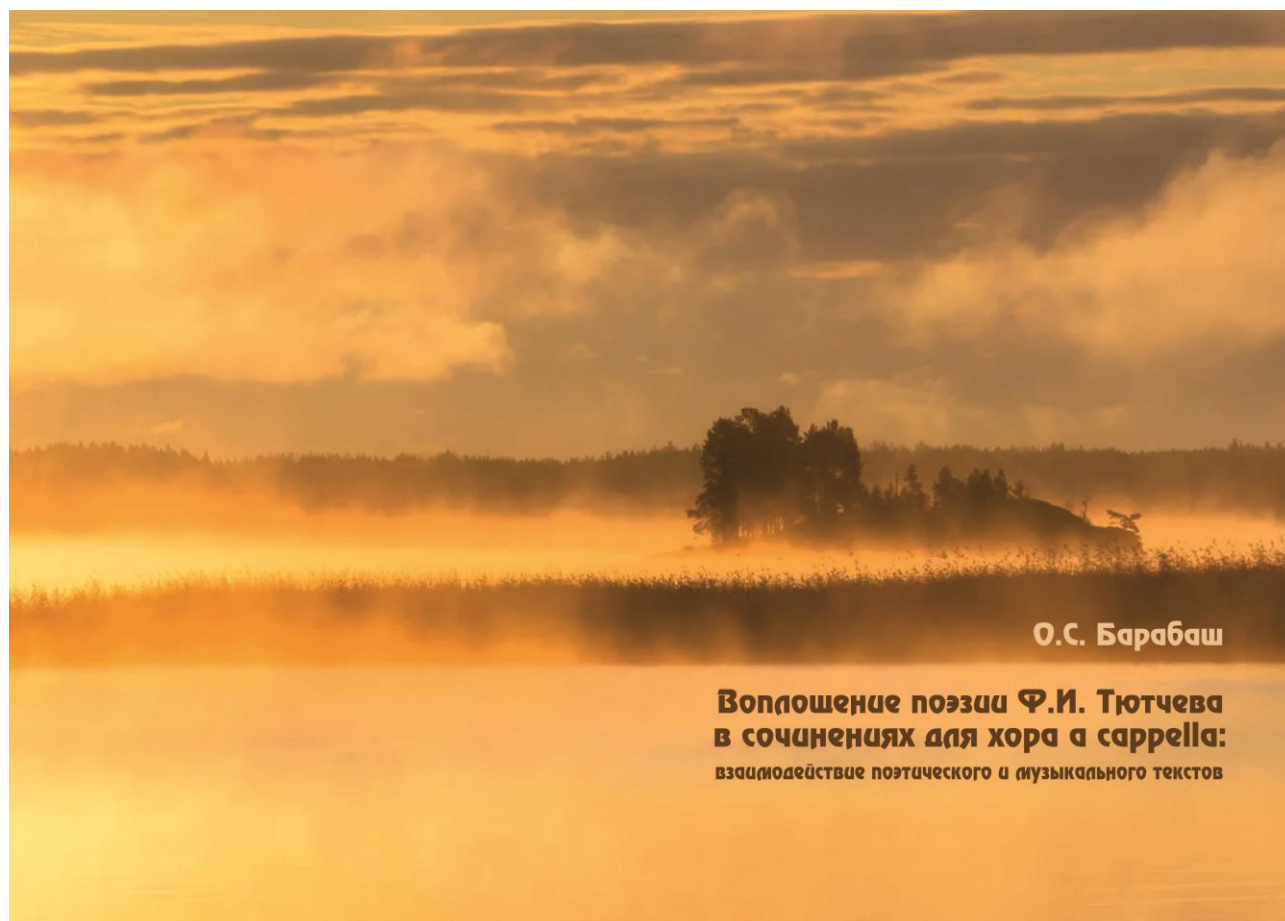
¹ Кассирер Э. Философия символических форм. Т.2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002..С.206.

² См. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс–Культура, 1995.

ждает, что действие ритуала имеет силу и может быть направлено как на мифологизацию (создание мифа), так и на демифологизацию (разрушение стереотипа мышления). При этом большую роль играет предмет подражания.

Принимая за утверждение, что «язык снов ничем не отличается от того языка, который используется в мифах и религиозном мышлении»¹, можно прийти к выводу, что в постдраматическом театральном дискурсе концепт ДУША замещает понятие «коллективного бессознательного» (“representations collectives”) К. Юнга и вполне может отождествляться с областью «сновидений» П. Флоренского и областью «веры» Платона. Следовательно, «душа» является на ментальном уровне восприятия сферой пересечения имманентных и трансцендентных образов: символов «дольного и горнего», образов «восхождения и нисхождения», выражаемых архетипами и метасимволами. Ритуал перехода через смерть становится методом выявления внутренних процессов, познаваемых как метафизический опыт, позитивный в мифотворческом, и негативный в перформативном векторе конструирования смысла. Если позитивный сценарий трансформации души ассоциируется с возрождением Бога – обретением связей и переходом в духовную сферу, то негативный сценарий ассоциируется с искажением, инверсией или смертью Бога – обрывом связей, в том числе смысловых, который можно трактовать как протестный сигнал режиссёра-художника о существующей проблеме социума (шире – цивилизации) или же сознательное декодирование ментального пространства с целью подмены культурного кода.

¹ Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. С.216.



О.С.Барабаш

**Воплощение поэзии Ф.И. Тютчева
в сочинениях для хора *a cappella*:
взаимодействие поэтического и музыкального текстов**

Воплощение поэзии Ф.И. Тютчева в сочинениях для хора *a cappella*: взаимодействие поэтического и музыкального текстов: монография. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 226 с.

В монографии, подготовленной кандидатом искусствоведения, старшим научным сотрудником Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории О.С. Барабаш, на примере поэтических сочинений Ф.И. Тютчева, воплощенных в хоровых сочинениях *a cappella* предлагается методоло-

гия анализа взаимодействия поэтического и музыкального текстов в художественном целом. В работе впервые рассматривается вопрос музыкально-поэтического синтеза в хоровом сочинении *a cappella* на уровне семантического взаимодействия.

Издание адресовано практикующим дирижерам, филологам, преподавателям и студентам музыкальных и музыкально-педагогических вузов, широкому кругу читателей, интересующихся вопросами создания сценической интерпретации.

«Слезы людские, о слезы людские...» (1849)

Слезы людские, о слезы людские,
Льетесь вы ранней и поздней порой...
Льетесь безвестные, льетесь незримые,
Неистошимые, неисчислимые, —
Льетесь, как льются струи дождевые
В осень глухую порою ночной.
Осень 1849[с.155].

Написанное Ф. Тютчевым в октябре 1849 года небольшое стихотворение без названия состоит всего из 6 строк. После окончания отпуска, который семья Тютчевых провела в Овстуге в июне-августе 1849 года, жена поэта (Элеонора Федоровна) так описывала настроение поэта, владевшее им в то время: «...мы чувствуем себя обитателями некоей безвестной планеты <...>. Но самое невероятное — это то, что в продолжение пяти недель мой несчастный супруг прозябает на этой унылой и безмолвной планете, и это — он, который не может существовать без газет, без новостей и впечатлений! <...> Однако выдержать более бедняга уже не в силах, и я жду, что со дня на день он направит свой бег к берегам не столь заброшенным и пустынным» [203, с. 233].

Осенью поэт начинает работу над трактатом «La Russie et l'Occident» («Россия и Запад»). Его переживания о судьбе России выражаются в мыслях о завершении революционного междоусобицы двумя великими факторами, которые откроют новую эру в Европе. Во-первых, это образование России будущего, которое осуществится поглощением Австрии и возвращением Константинополя — великой православной империи, законной империи Востока. Во-вторых, это соединение двух церквей — восточной и западной. М. Расловлев вспоминает строки поэта: «Вставай же, Русь! Уж близок час!/ Вста-

вай Христовой службы ради» [197, с. 275]. Россия – Восточная Православная Империя – представлялась Ф. Тютчеву «в образе святого ковчега, торжествующе всплывающего над развалинами западной цивилизации» [197, с. 24]. В октябре 1849 года по просьбе Ф.Тютчева его жена отправляет П. Вяземскому в Константинополь четыре стихотворения: «И он стоял – и перед ним Россия...» (под заглавием «Нерешенный вопрос»), «Рассвет», «Два демона ему служили...» и «Сын Революции, ты с матерью ужасной...». Ф. Тютчев рассматривает их как своеобразное «дополнение» к публицистическим статьям.

Осень 1849 года была нелегкой для поэта. Множество затруднений: дороговизна, жестокий климат, бесконечные стремления поэта на Запад. «...Однажды, в осенний дождливый вечер, возвратясь домой на извозничьих дрожках, почти весь промокший, он сказал встретившей его дочери: *j'ai fait quelques rimes* (фр. „я сочинил несколько стихов“), и пока его раздевали, продиктовал ей следующее прелестное стихотворение: „Слезы людские, о слезы людские...“» [120, с. 30].

Традиционная для Ф. Тютчева малая форма. Однако, какое единство эмоционального фона, пластичность образов! Исследователь словоупотребления лирики позднего Тютчева А. Григорьева отмечает характерную для поэта объединенность слово-образов: «Обращает на себя внимание группа слов, связанных с семантическим комплексом „воды“» [62, с. 241]. Репризность глагола «лейтесь» рождает текучесть, способность заполнять пространство: так создается пластически ощутимый образ. Стихотворение строится на регулярном возвращении к уже сказанному, в нем введен комплекс «дождя», входящего в состав сравнительного оборота «Льетесь, как льются струи дождевые». Литературоведы пишут, что в этом стихотворении поэт устанавливает связь между ритмом плача и ритмом дождя, и этот ритм кладет в основу своего стихотворения. «Поэт хочет передать непрекращающиеся нити слез и дождя, через повторы, через длинные стихотворные строчки – четырехстопный дактиль <...> через многосложные слова и повторяющиеся синтаксические формы» [96, с. 210].

Можно и далее анализировать стихотворение по тому же принципу и найти антитезы «ранняя» и «поздняя пора»; большое количество прилагательных, имеющих префиксы отрицания: «безвестные», «незримые», «неистошимые», «неисчислимы», создающие ощущение безысходности. Увидеть усиление эмоциональной целостности обра-

за в последней строке, где воедино соединены и «осень» (как пора увядания), и «глушь» (как душевное одиночество), и «ночь», «как океан, все собой затопляющий». Итогом такого анализа мог бы стать вывод о том, что в стихотворении все факторы художественной структуры построены в плане взаимного соответствия. Мысль здесь не теряет своего самостоятельного значения и высказывается через синтаксический параллелизм, многообразные повторы, определяющие смысловые и эмоциональные сквозные волны текста.

Однако вспоминается то, что писала о внутреннем состоянии Ф. Тютчева его супруга. Вспоминается, что осень 1849 года для поэта была связана с размышлениями о России православной. Наконец то, что Ф.Тютчев впитал в себя строки Писания в самые ранние годы, и мышление его невозможно рассматривать вне православия. Весь механизм скоординированных частей (частей и частиц, лексем, синтагм) имеет смысл только «как орудие или средство выражения и осуществления внутренней жизни или души человека» [186, с. 469].

Частные явления суть знаки общей сущности. Нам не дано проникнуть в тончайший механизм ассоциаций души поэта, до конца уяснить устройство «того серебряного шнура, который он полагает между миром вещественным и нематериальным» [81, с. 97]. А. Лаврецкий пишет: «Личность Тютчева представляла собой хаос, ощущавшийся как страдание. Она всячески стремилась преодолеть его<...>.И в минуты полного отчаяния, ища выхода, она устремлялась к религии» [203, с. 294].

Совершенно удивительным: личностным, глубоким, значимым для современного человека отношение к страданию у Ф. Тютчева. К примеру, стихотворение «Осенний вечер», которое завершается так: «Ущерб, изнеможенье – и на всем/ Та кроткая улыбка увяданья,/ Что в существе разумном мы зовем/ Божественной стыдливостью страданья!» [с.110]

«Высокое значенье» было скрыто для него в страдании: искупающая, мистическая сила, которая открывается верующему человеку. Даже не произнося порой само слово «страдание», он говорит о нем. Потому, возможно, если существует «божественная стыдливость страдания», то есть и «божественная стыдливость» сострадания. Этим и определяется строй стихотворения «Слезы людские, о слезы людские...». Острое поэтическое переживание. Страдание объединяет и уравнивает всех: оно ведомо старым и молодым, добрым и злым,

правым и виноватым. И перед каждым встают эти вечные вопросы, и каждый (в меру своего отношения к жизни) ищет ответа на них.

В начало стихотворения вынесено ключевое слово – «слезы», которое задает и тему, и настроение. Оно ведет в область глубоких человеческих переживаний. Характер определения «людские» сразу исключает восприятие образа лирического героя в единственном числе и поднимает художественный образ до общечеловеческого, снимая ассоциации со слезами радости или благодарности. Существительное «слезы» звучит довольно тяжело (инверсия: «людские слезы» и «слезы людские»). Этот путь покаяния предан нам Писанием, в котором сказано: «Плачьте! Другого пути, кроме плача, нет». Единственным действием в стихотворении оказывается поток слез, заполняющий пространство настоящего и вневременного. «В частом повторении найденного всеопределяющего слова Тютчев испытывал, по-видимому, какое-то горькое для себя утешение», – пишет Г. Мейер [203, с. 351].

Ощущение безысходности усиливается во внутренней антитезе: неисчислимость боли, ее практически всемирный характер («слезы людские», «неисчислимы», «как струи дождевые»), вневременной («ранней и поздней порой») и одновременно уединенность, камерность («безвестные», «незримые»). Как схожи между собой 6 строк стихотворения великого поэта и Плач покаянный святителя Тихона Задонского: «Видим в мире, что люди плачут: рождаются с плачем, живут с плачем, умирают с плачем. <...> Плачь и ты, христианин! Ибо и ты живешь в юдоли плачевной и имеешь много причин, из-за которых нужно плакать! Плачь, пока не ушло время, пока полезны слезы, плачь, чтобы не плакать вечно, плачь, чтобы утешиться: «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» (Мф 5,4). Последняя строка – квинтэссенция настроения: «в осень глухую ночную порой». Мрачный, завершающий аккорд, где воедино слиты и пора увядания, и беззвучность, и бездна ночи. Это и есть совершенная гармония содержания, смысла и формы, когда автор просто позволяет слышать внутренний монолог, почувствовать, сострадать.

Такая сдержанность сильнее самых громких слов. Слезы в православной традиции имеют разный источник: могут быть блаженными, богоугодными, исполненными покаяния; естественными и грешными. «Художественным предметом» сочинения становится высокое

страдание, упование каждого, как части всего человечества на Бога, как внутренний шаг к истине, к духовному очищению и спасению.

Притягательность определенного поэтического сочинения для композиторов объяснить порой довольно сложно. Стихотворение «Слезы людские» не соотносится с лирикой пейзажной, а затрагивает философские, общечеловеческие темы и получает наибольшее количество воплощений. Неоднократно оно вдохновляло композиторов на создание музыкальных сочинений разных жанров. В 80-90-е годы XIX века – романсы Г. Кушелева-Безбородко, М. Сабининой, А. Кузнецова, В. Аленникова, Е. Жадовской, дуэт П. Чайковского и др.

Стихотворение «Слезы людские» входит в цикл «Пять хоров» на стихи Ф. Тютчева М. Коваля, написанный им в 1954 году. Контрастен отбор и порядок выбранных им стихотворений: «Восход солнца» («Молчит сомнительно восток»), «Что ты клонишь над водами», «Весенние воды», «Слезы», «Листья».

На тот же поэтический текст написан хор Ан. Александровым. Музыка Ан. Александрова, отличается высоким уровнем мастерства, проникновенным лиризмом, стройностью композиции, благородством и ясностью мировосприятия. О разнообразии опуса из пяти хоров можно судить по включению в него таких разных стихотворений, как «От жизни той, что бушевала здесь», «Слезы», «Листья», «В небе тают облака», «Зима недаром злится».

Оба произведения, созданные на текст стихотворения «Слезы людские» – хоровые миниатюры (сочинение М. Коваля состоит из всего из 40 тактов, Ан. Александрова – из 36). Состав исполнителей также одинаков – смешанный четырехголосный хор *a cappella*. Композиторы придерживаются и единого темпового обозначения: *andante*. У Ан. Александрова лишь ремарка к характеру исполнения: *mesto* (печально, грустно). Ключевым словом в создании музыкального образа для М. Коваля безусловно становится глагол «льетесь». Нисходящий поступенный ход партии басов «слезы людские» и последующий секстовый скачок у теноров и басов (завершающийся секундовым «вздохом») повторяется партией альтов уже на фоне органного пункта баса и хроматически восходящего движения мелодической линии у теноров, непрерывно повторяющих «льетесь, льетесь». Полифонична хоровая фактура, звуковое пространство постепенно заполняется поочередным вступлением хоровых партий, начиная от басов и заканчивая сопрано. Фраза «слезы людские» (звучащая

у Ф. Тютчева лишь дважды), произносимая мужской партией и затем женской группой хора (что, конечно, усиливает ее семантическую значимость), усиливает «натяжение» тютчевского стихотворения.

Состояние взволнованности передается и композиторской ремаркой, предлагающей выделить интонационно сразу оба слова «Слезы» и «Людские». Нарастание динамики (от *mp* до *ff*), оstinатное звучание глагола «льетесь» в мужской группе хора, на фоне которого – двухтактовые мотивы сопрано и альтов (включающие нисходящий вспомогательный секундовый мелодический ход и звучащий без изменений четырежды), создают ощущение все возрастающего напряжения. Композитор дробит на короткие мотивы стихотворный текст, усиливая цезуры за счет смены громкости звучания в каждом двухтакте и динамических вилок над каждым словосочетанием или словом («льетесь безвестные»/ «льетесь незримые»/ «неистошимые»/ «неисчислимы»).

Кульминацией хорового сочинения становится акцентированный аккорд хора «льетесь» на *ff*. И через паузу (чего нет у поэта) еще раз, как эхо, повторение того же аккорда и слова уже на *p*. Фермата на паузе как отзвук, знак бесконечности [Пример 11].

ff p rit. a tempo

S. льё - тесь, льё - тесь...

A. льё - тесь, льё - тесь...

T. льё - тесь, льё - тесь...

B. льё - тесь как льют - ся стру - и дож-де - вы - е

Пример 11

М. Коваль в поэтический текст водит новый знак после «льетесь», который не встречается у Ф. Тютчева: многоточие, внося, тем самым, иное звучание в смысл первоисточника, иначе интерпретируя

семантику сочинения поэта, смещая смысловой акцент. Тяжелой поступью звучит далее на *pp* в октаву в басовой партии. И вновь композиторская интерпретация уже в ритме: ударный слог в ключевом слове дважды выделяется автором за счет длительности (половинная с точкой на весь такт). Ф. Тютчев мыслит фразу более текуче, непаузированно. В стихотворном тексте певучесть, плавность, практически непрерывность «мелодической линии» придают открытые рифмы, запятые. Многоточие, тире, завершающие предложения в поэтическом первоисточнике создают ощущение недосказанности и одновременно бесконечности высказывания. Однако поэт делает исключение для последних двух строк: «Льются, как льются струи дождевые, / В осень глухую порою ночной». Здесь нет пауз, здесь квинтэссенция переживания, в своей глубине уходящая в бездну ночи. Иная трактовка последнего предложения у композитора: ритмические остановки, новое музыкальное построение во фразе «в осень глухую» (после октавного унисона басов – общехоровое звучание с остановкой на II 7 с задержанием к квинтовому тону, последующая доминанта с секстой вместо квинты, фермата на паузе), и завершение сочинения на тонике общехоровым унисоном, длящимся 4 такта с ферматой. Музыкальное «дыхание» исполнено тяжелыми вздохами безысходности и даже трагизма. Трехдольная основа музыкального ритма, несомненно, порождена дактилической стопой, но у М. Коваля – это скорее интонации не текучести, а стройная, строгая симметрия, отразившаяся в ритме (ровные четверти, половинные и половинные с точкой). Паузы и ферматы, довольно большое для хоровой миниатюры количество авторских темповых и выразительных ремарок, динамическая насыщенность, обилие диссонирующих гармоний, изменения в поэтическом тексте позволяют говорить о несколько ином композиторском прочтении стихотворного текста, нежели предлагается в литературоведческом анализе. У Ф. Тютчева «Слезы людские» – это высокое внутреннее страдание, камерность в глубине человеческих переживаний, текучесть и непрерывность в выражении поэтической мысли. У М. Коваля – страдание общечеловеческое, скорее гражданственное, исполненное пафосом и ярко выраженными эмоциями, акцентировка «ведущего» (на взгляд композитора) слова и некоторая дробность музыкальной мысли. Композитор усилил, укрупнил все особенности стихотворения в той его части, которую называет И. Ильин образной. К моменту создания сочинения им уже написаны оратории «Емельян

Пугачев», «Народная священная война», «Чкалов». Нельзя не учитывать тот факт, что хор написан в 1946 году, после окончания войны, когда в музыкальном сознании уже были сформированы новые художественные средства, отличавшиеся экспрессивностью, остротой звучания, масштабностью образов. М. Коваль в хоре «Слезы людские» выступает как человек века XX, эмоционально открытый, трактующий сочинение Ф. Тютчева как гражданскую лирику, не в тютчевских духовных традициях.

В 1971 году на тот же текст пишет хоровое сочинение Ан. Александров. Композиторское прочтение поэтического первоисточника исполнено романтической взволнованности, колористической утонченности, возвышенным строем чувств. Вступление женской группы хора на фоне выдержанного звука у тенора прозрачно и зыбко. Примечательно то, что для Ан. Александрова определяющим словом-образом является существительное «слезы» у первых сопрано [Пример 12].

Пример 12

Andante mesto

S. Слё - зы люд - ски - е, о слё - зы люд - ски - е, льё - тесь вы

A. Слё - зы, слё - зы, слё - зы, слё - зы, слё - зы,

T. слё

B. слё

(Закр.ртом)

Именно его непрерывно повторяют вторые сопрано в нисходящем движении по хроматической гамме, которое тонко сопровождает песенную тему. Завершение первого предложения на доминанте так же неустойчиво, как предыдущие уменьшенные трезвучия в теме ведущего голоса. Интонация в полифонически звучащей теме первого баса «о слезы» безответна (завершается на VII ступени гармонического минора).

Лирически просветленно звучат двухтактовые мотивы следующего раздела. Тревожность и некоторое напряжение придает лишь

остинатное повторение прилагательных «безвестные», «незримые» в партии теноров. Динамическая кульминация хорового сочинения приходится на слова «неистощимые, неисчислимы»: на фоне органного пункта басовой партии, звучат вопросительные интонации темы у сопрано (восходящий скачок на сексту без последующего его заполнения). И далее, уже на *ff* следует вокализ. Здесь нет поэтического текста, но есть движение взволнованной, мятущейся души. Уменьшенное нисходящее трезвучие у сопрано и у тенора, б.7 между партией теноров и басов, хроматические ходы альтов, обилие случайных знаков, ув.3, ув.6 с разрешением: композитор обозначает в тексте эпизод гласным «А!» именно с восклицательным знаком. Спад напряжения на диминуэндо завершается (как и у М. Коваля) октавным унисоном (отметим, что речь идет не о физическом, а физиологическом унисоне, поскольку хоровой коллектив не поет в равномерно-темперированном строе. Традиционное в хороведении определение «октавный унисон» используется автором с данной оговоркой). Но есть деталь, благодаря которой ощущается незамкнутость части, открытость, обещающая продолжение: в альтовой партии, благодаря *divisi*, звучат последовательно ч.1, ум.3, ч.4, ч.5, ч.4 и вновь ум.3, что придает особую изысканность гармонии и точно «размывает» краски, приближаясь к импрессионистическим приемам живописания. Течение музыкальной мысли непрерывно.

На фоне той же октавы начинается третий раздел хора. Это реприза первой части, однако теперь проведение темы и хроматический ход звучат в мужской группе хора. Все тот же повтор слова-образа «слезы» получает дальнейшее развитие уже в последнем предложении. Если М. Коваль акцентирует внимание на образе-действии, то Ан. Александрову более важен образ-предмет. Последнее предложение стихотворения Ф.Тютчева, воплотившееся в музыке хора, подтверждает вышесказанное: строки «в осень глухую порою ночной» на одном повторяющемся звуке исполняют первые сопрано, причем в низком участке своего диапазона. Более того, композитор предлагает для исполнения особый вид артикуляции: *martellato*. Каждый звукоудар важен, каждый слог тютчевского стихотворения подчеркнут композитором в последней, важной и для поэта, фразе. Партии басов и альтов на фоне этих звуковых ударов дважды повторяют слово «слезы» вновь с композиторским восклицательным знаком. Неполный состав хора (партия тенора молчит) исполняет заключительный

раздел. Звучащие у басов и альтов ув.4, септаккорд второй низкой ступени, секундовые ходы, никнувшие интонации постепенно перерастают в хоровой вокализ – «плач без слов». Нюанс *pp*, пустота квинты в басовой партии, хроматически нисходящая тема первых сопрано и ум.53 у альтов, образующиеся между женскими партиями интервалы ум.6, ч.4, и завершающий ход на м.2 альтов (от мажорной к минорной терции основной тональности) – все средства музыкальной выразительности подчинены созданию образа глубокой печали и невозвратности, безысходности. В отличие от М. Коваля, Ан. Александров и в метроритме, и в интонации, и в формообразовании стремится к «раскрепощению», освобождению стиха от жестких рамок дактилической четкости.

Бережное отношение к материалу, вкус, изобретательность в области хоровой фактуры, разнообразие музыкально-выразительных средств, позволяющих раскрыть все оттенки чувств, ощущений – все это в комплексе позволяет сделать вывод о том, что Ан. Александров в хоре «Слезы людские» выступает как чуткий интерпретатор стихотворения Ф. Тютчева.

Нельзя не упомянуть о сочинении А. Мынова. В 1976 году им написаны 4 хоровых цикла, связанных единой драматургией, под общим названием «Из русской классической поэзии». В него вошли 14 хоровых сочинений на стихи А. Фета, Ф. Тютчева, А. Апухтина. «Три стихотворения Федора Тютчева» созданы для женского хора. В цикл вошли «Предопределение», «Слезы людские, о слезы людские...» и «В небе тают облака...». А. Мынов дает ремарку – посвящение: «Памяти А. Мынова». Кроме того, в название хора введен композиторский знак препинания – многоточие «Слезы людские, о слезы людские...» (вспомним, что у Тютчева после второго словосочетания стоит запятая). В стихотворении поэта для композитора стал важным акцент на силе эмоции, общем настроении. В центре внимания А. Мынова образ-переживание, и отбор музыкальных средств выразительности подчинен его созданию, близкому живописному. Этому способствуют и темп *largo*, и двухдольный размер (у М. Коваля и Ан. Александрова, да и у Ф. Тютчева – это трехдольный размер); *tenuto* на сильную долю каждого такта первого предложения. Исполнение ударного слога с небольшим «внутренним расширением» позволяет выделить важные слоги и создать ощущение мерной поступи или тяжелых падающих капель. Слезы сопоставимы с осенним до-

ждем и для поэта. Осень – предшественница зимы, время омертвления жизни в природе. Такой период есть и в жизни человека, период плача, когда утрачивают люди свои надежды, мечты, период заката. В. Касаткина считает, что в стихотворении Ф. Тютчева «Слезы осмысленны как незаслуженные страдания, губительные для человека. В стихотворении говорится о плачущих людях, о слезах безвестных и неистощимых, о людях обиженных и обижаемых постоянно, ущемленных жизнью» [96, с. 107-108]. Она считает, что стихотворение «развивает тему униженных и оскорбленных, бедных людей, маленького человека».

Невозможно согласиться с данным высказыванием исследователя. Ни в одной из строк стихотворения нет ни намёка на общественно-политический характер высказывания, нет ни темы маленького человека, нет и униженных и оскорбленных. Композитор чутко улавливает именно камерность высказывания. В его сочинении слезы – плач-воспоминание по ушедшему из жизни человеку.

Хоровая фактура выдержана в строгом четырехголосии, зыбкость тонального центра (при отсутствии ключевых знаков, тоника *с-moll* появляется в виде септаккорда часто без терцового тона); обилие нисходящих секунд, диссонирующих созвучий, вводных септаккордов без разрешения, аккордов нетерцового строения; волнообразное движение мелодической линии; акценты, синкопы – все направленно на звукоизобразительность. В произведении композитор устанавливает связь между ритмом плача и ритмом дождя, и этот ритм кладет в основу хорового сочинения. Непрерывающиеся нити слез и дождя переданы через повторы, через длинные стихотворные строчки поэта (четырёхстопный дактиль М. Ломоносов называл падающим стихом) и восьмитактовое построение мыслей композитора, через многосложные слова и повторяющиеся синтаксические формы в тексте у Ф. Тютчева и средства артикуляции, фактуру, сложный гармонический язык у А. Мынова. Лексико-семантические повторы образуют некую круговую композицию, напоминающую о ходе времени, неизбежности, некоей предопределенности жизненного пути.

Человек завершает положенный круг, но это процесс бесконечный: А. Мынов заканчивает сочинение повторением первой фразы «Слезы людские, о слезы людские», после которой стоит многоточие и следует вокализ с неустойчивой тоникой в финале. Несмотря на то, что сочинение написано для женского хора (тембральных окрасок

мужской группы не предполагается), композитору удалось раскрыть иное, философское значение стихотворения Ф. Тютчева, увидеть всечеловеческое, вневременное как эмоциональное переживание. Плач-причет, как голос души поэта и композитора, сливающиеся в унисон.

Три интерпретации, три разных взгляда на одно стихотворение поэта. Безусловно, можно выделить то общее, что характерно для хоровых сочинений композиторов: 1) эмоциональный тон высказывания; 2) наличие приемов звукоизобразительности (вокализы, динамический эффект «эхо»); 3) разнообразие артикуляции (*tenuto*, *martellato*, акценты); 4) обилие секундовых интонаций (интонаций плача) и диссонирующих созвучий; 5) оstinатность ритмическая и органнй пункт в мелодии или басовом голосе в трехдольных метрах; 6) ритмическая ровность и однообразие ритмических формул в двухдольном; 7) ферматы и темповые изменения; 8) динамические «вилки» и усложнение тесситурных или ансамблевых условий в кульминационных тактах.

Однако каждый композитор под влиянием времени, в которое формировался его талант, условий, традиций композиторской школы сумел создать неповторимую интерпретацию философского стихотворения поэта, выветив те или иные грани поэтического «алмаза», коим по праву можно назвать это небольшое сочинение Ф. Тютчева.

«Ты, волна моя морская» (1854)

Mobile comme l'onde

Ты волна моя морская,
Своенравная волна,
Как, покоясь иль играя,
Чудной жизни ты полна!
Ты на солнце ли смеешься,
Отражая неба свод,
Иль мятешься ты и бьешься
В одичалой бездне вод, —
Сладок мне твой тихий шепот,
Полный ласки и любви;
Внятен мне и буйный ропот,
Стоны вещие твои.
Будь же ты в стихии бурной
То угрюма, то светла,

Но в ночи твоей лазурной
Сбереги, что ты взяла.
Не кольцо, как дар заветный,
В зыбь твою я опустил,
И не камень самоцветный
Я в тебе похоронил.
Нет – в минуту роковую,
Тайной прелестью влеком,
Душу, душу я живую
Схоронил на дне твоём.
Апрель 1852[с.183].

Если убрать эпиграф, то стихотворение следует отнести к чисто пейзажной лирике, и «художественный предмет» стихотворения можно было бы сформулировать как легкую, беззаботную радость, ощущение наполненности жизни, светлый восторг, душевный дар Божественной природе.

Однако, первая публикация этих стихотворных строк состоялась в 1854 году в журнале «Современник» с эпиграфом «*Mobile comme l'onde*» («Непостоянная, как волна» (франц.)) Из длинного списка имён, желанных сердцу поэта, известны только четыре: Амалия Крюднер (Адлерберг), Элеонора Петерсон (первая жена поэта), Эрнестина фон Дернберг (вторая жена), и только одно русское: Елена Денисьева. Этим именем определилось всё самое значительное в его поздней любовной лирике. Е. Денисьева в корне изменила жизнь Ф. Тютчева. Бурный темперамент 24-летней девушки произвел на поэта неизгладимое впечатление. Свою избранницу он неоднократно сравнивал с морской волной, своенравной и непредсказуемой. Именно ей, после нескольких месяцев знакомства, посвятил поэт стихотворение «Ты волна моя морская», положившего начало целому циклу любовных произведений, посвященных этой женщине. Автограф «О, волна моя морская» – без эпиграфа, с пометой после текста, сделанной Э. Тютчевой: «Апрель 1852». В списке вариант первой строки исправлен Ф. Тютчевым: «Ты, волна моя морская» и перед стихотворением уже эпиграф рукой поэта: «*Mobile comme l'onde*». Метафорически отождествляя любимую с морской пучиной, он признается, что в дар ей преподнес самое ценное, что имеет: «Душу, душу я живую/схоронил на дне твоём».

В.Касаткина пишет о том, что в лирике Ф. Тютчева намечается тенденция к снятию романтического ореола с любимой женщины. В 50-х годах XIX века его любимая предстает уже не как «неземное создание», «младая фея», а как человек, которому присущи не только возвышенные и благородные изящные чувства, но и слабости, ошибки, противоречия, и страсть, и гнев. Ф. Тютчев желает отказаться от субъективной точки зрения на любимую. Он хочет раскрыть мир ее чувств, ее личность: романтическое излияние начинается у Ф. Тютчева вытесняться описанием. В лирике Ф. Тютчева 50-х годов XIX века «появляется объективный относительно конкретный герой, обладающий чертами типичности. И таким героем оказалась женщина»[96, с. 144].

Однако сложно согласиться с высказыванием автора цитаты. Сравнение возлюбленной с меняющейся волной, антитезы «покоюсь или играя», «то угрюма, то светла», наполненность стихотворения эмоциональностью («чудная жизнь», «мятешься ты и бьешься», «буйный ропот», «стихия бурная»)– традиционный круг поэтических образных сравнений, обычных в начале XIX века в поэзии романтиков. «Вся эта лексика и фразеология представляют любовь как чувство пламенное и роковое, что, впрочем, типично для лирики и позднего Тютчева», – пишет А. Григорьева [62, с. 139]. Б. Бухштаб отмечает, что через все творчество поэта проходит противопоставление «тихого рассвета любви бурному разгару страсти» [33, с. 48-49].

Простота, удивительно теплые, практически сказочные сравнения «дар заветный», «камень самоцветный», придают сочинению интонацию беседы в рамках литературного языка эпохи. Все внимание лирического героя стихотворения сконцентрировано на образе возлюбленной (как часто здесь звучит местоимение «ты»). Не случайно, видимо, в списке Ф. Тютчев изменил именно первое слово. «Роковая минута»– минута встречи с Е.Денисьевой стала поворотной в судьбе и самого поэта. Разница между возвышенной любовью и губительной страстью стирается ежеминутно. «Это скольжение любви и невозможность удержать ее на краю бездны», – пишет Н. Оцуп, – «это <...> заранее прочувствованный взрыв позднего раскаяния над могилой»– вот «художественный предмет» опуса [197, с.106]. Как и в стихотворении «Альпы», здесь двойной «художественный предмет».

До XX века текст этого стихотворения не был воплощен в хоровой музыке. Только в 80-х годах XX века московский композитор В. Дьяченко в хоровой концерт «По прочтении Ф. Тютчева» включает

сочинение «Ты, волна моя морская». Произведение В. Дьяченко написано в традиционной трехчастной форме. Это серенада солирующего тенора на фоне вполголоса (заметка автора) аккомпанирующего хора. Композитор выразил себя и свое видение (порой, к сожалению, буквальное, подстрочное) стихотворения Ф. Тютчева.

Петербургский композитор Д. Смирнов в хоровой цикл «Пять стихотворений русских поэтов. Бессонница» включает сочинение с одноименным названием: «Ты, волна моя морская...». Чудо хорового пения – общее дыхание, общая «тонкая настройка» – начинает ощущаться особенно остро, когда камертоном этой настройки служит лирическая поэзия, по самому своему принципу интимная, обращенная к одному человеку. Здесь заложена и сложность работы с авторским поэтическим текстом, и заманчивость этой задачи. Обращаясь к поэтическому сочинению, не имеющему традиции воплощения в хоровой музыкальной ткани, композитор ищет соответственные средства художественной выразительности, образ, форму. Интересна данная трактовка поэтического опуса, поскольку хоровое письмо Д. Смирнова отличается высокая степень виртуозности и интонационной сложности, что, в свою очередь, требует от исполнителей немалых усилий и высокого профессионализма. Для композитора «Хор – это вокальный оркестр!» [59, с. 228]. В то же время Д. Смирнов чутко, трепетно вслушивается в поэтический текст, где неизменно взаимодействуют лирический герой и, «непостоянная, как волна», возлюбленная поэта. Два образа мы видим и в композиторской интерпретации.

Первый (с него начинается сочинение), в основе которого трихордовая попевка, исполняемый *legatissimo* партией сопрано (с *divisi*), звучит как своеобразная тема состояния взволнованной души. В этой первой теме размер композитор не указывает, а пунктирная тактовая черта в каждой партии (I, II, III сопрано) выставлена таким образом, что акцентировка сильных долей не совпадает, создавая сонористический эффект. Впечатление иррациональной незаданности, полной свободы и непредсказуемости музыкального развития (хотя в основе – точный расчет и довольно сложная техника) позволяет создать невероятно близкий тютчевскому тексту, неповторимый, хрупкий, зыбкий образ. Это скорее сфера неземного, чувственного, душевного волнения, которое порой неподвластно разуму [Пример 13].

Пример 13

legatiss

p

S. Ты, вол-на мо - я мор-ска - я, ты, вол-на мо - я мор-ска-я...

div.S. Ты, вол - на мо - я мор-ска - я, ты, вол-на мо - я...

p

S. Ты, вол-на мо - я, ты, вол-на мо - я мор-ска-я...

2

S.

div.S.

S.

mp espress.

A. Ты, вол-на мо - я мор-ска - я, сво - е - прав - на - я вол-на, |

Вторая тема в основе своей песенная, по форме представляет период, состоящий из двух предложений, каждое из которых завершается неустойчиво, создавая ощущение недосказанности, непостоянства. Переменный размер (5/8, 4/8), секвентное развитие (нисходящие сексты), мелизматика, вариантное развитие тематического материала придают «земной» характер образу. Возможно, это образ самой возлюбленной лирического героя: живой, эмоциональный.

Начинаясь в партии альтов, эта вторая тема продолжена у сопрано, а в кульминационном моменте периода «иль мятешься ты и бьешься» тему проводят все хоровые партии. Уплотнение хоровой фактуры за счет последовательно включающихся голосов, создает сложные красочные звуковые образы, способствуя более глубокому погружению в семантику поэтического пространства. Дальнейшее развитие связано с проведением второй темы разными хоровыми пар-

тиями, модуляциями, усложнением полиритмических приемов письма. Особый, почти гипнотический эффект музыкальной ткани придают элементы пуантилистического письма. Рассечение слов и фраз на слоги, а мелодии – на фрагменты, исполняемые отдельными группами хора (автор акцентирует моменты вступления) – точно биение взволнованного сердца. Ощущение тревожности усиливается в кульминации. Фраза поэтического первоисточника «Не кольцо, как дар заветный,/ в зыбь твою я опустил» становится решающим, поворотным моментом в интерпретации стихотворения Д. Смирновым. В партии тенора проводится основная тема с ремаркой автора *tenuto*. В высокой тесситуре («as», «b» в первой октаве) на *f* мужские голоса звучат особо выразительно. Растущее напряжение усиливается «разорванной» фразой, которую исполняет женская группа хора: «не...как...дар...и не...камень...».

Музыкальная мысль, в основе которой манера письма отдельными звуковыми «мазками» (без смешения) создает особый слуховой эффект, близкий импрессионистическому мышлению. Картина дополняется оstinatно звучащей фразой «не кольцо, как дар» в басовой партии. *Divisi* на 3 голоса, каждый из которых исполняет ее в своем ритме: точно «навязчивая мысль», преследующая героя и гипнотически завораживающая слушателя. Вспомним, что в контексте тютчевской поэзии «на какое-то мгновение появляется, „плавает“ и исчезает „точка“, „атом“, „тень“ человеческой жизни» [203, с. 24].

Двоемирие – вера и безверие, разум и безумие, гармония и хаос – все это равноценные составляющие жизни поэта. «Вмещающая в себя несовместимое, он чувствует разлад с самим собой и не меньше, чем веры, жаждет цельности» [81, с. 100]. Вышесказанное позволяет отметить, насколько трепетно и чутко петербургский композитор сумел отнестись к поэзии одного из невероятно сложных для понимания поэтов XIX века.

Стихотворная фраза остается недосказанной. Движение времени точно останавливается, замирает на мажорной квинте с секундовыми «наслоениями», звучащей как доминанта к последующему минору. Недоговоренностью побуждается желание слушать и слышать продолжение поэтической и музыкальной «истории». Возвращение первой темы символизирует переход к следующему разделу формы. Без изменений, как в первой части, проводится она партией альтов, но дальнейшее развитие материала характерно именно для композитора

нового века. На фоне очень быстрых нот с хроматическими проходящими и вспомогательными звуками, полифоническим вступлением партий, возникающими кластерами, создающимися звуковыми наслоениями, постепенным уплотнением хоровой ткани, усиливающим напряжение, басы проводят вторую тему. Причем тема исполняется тоже специфически: каждый слог фразы завершается «быстрыми» звуками (композитор лишь указывает скорость их исполнения) точно учащенное биение пульса, биение «живой души» (именно эти слова непрестанно повторяет сопровождающий тему хор).

Композитор создает состояние ситуативной рефлексии, обеспечивая включенность в образно-смысловую семантику сочинения. «Нет— в минуту роковую/ тайной прелестью влеком/ душу, душу я живую/ схоронил на дне твоём», – Д. Смирнов в этой последней фразе усиливает с помощью музыкально-выразительных средств ощущение безысходности, трагизма ситуации. Скорее даже в тютчевском стихотворении, которое было первым в цикле стихов, посвященном Е. Денисьевой, нет еще ощущения любви как грозного рока. Ф. Тютчев еще не вкладывает столь трагический смысл в последнюю строку, не предвидя еще до конца, сколько внутренних переживаний будет связано с героиней поэтического послания. Д. Смирнову именно в последней части хора удастся заглянуть в будущее, открыть завесу печального исхода последней любви поэта. Композитор трансформирует ритмику стиха, создавая при этом красочную фоническую картину [Пример 14].

Пример 14

The musical score for Example 14 is written for five vocal parts: Soprano (S), Divisi Soprano (div.S), Alto (A), Divisi Alto (div.A), and Bass (B). The time signature is 8/8. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a chromatic, accelerating melodic line in the vocal parts, with the lyrics "Нет, в ми ну ту ро ко ву ю," (Net, v mi nu tu ro ko vu yu,). The dynamics include *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The Bass part is marked *espress.* (espressivo).

Используя все возможности многослойной хоровой фактуры (солирующие хоровые партии, исполняющие тему; педали, в виде выдержанных звуков или аккордов, на фоне которых движутся остальные голоса; полифонические приемы изложения материала; пуантилистические точки и линии, проступающие на общем фоне; кластерные сонорные наложения, включающие в себя все составляющие партитуры и звуковые «пятна-россыпи», родственные кластеру), композитор чутко вслушивается в мелодику стиха Ф. Тютчева. Петербургский автор часто опирается на сложившиеся приемы вокального интонирования, но методы письма ХХI века превалируют, что в результате формирует неповторимый стиль с отчетливо выраженной индивидуальностью автора.

Д.И. Варламов

АКАДЕМИЗАЦИЯ

И ПОСТАКАДЕМИЧЕСКИЙ СИНДРОМ

**В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
И ОБРАЗОВАНИИ**

Д.И.Варламов

**Академизация и постакадемический синдром
в музыкальном искусстве и образовании**

Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: авторский монографический сборник статей. – Изд. 2-е, доп. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 185 с.

Авторский сборник статей посвящен исследованию глобальной проблемы академизации музыкального искусства и образования, в рамках которой все явственнее проявляется постакадемический синдром – негативные тенденции процесса академизации. В статьях сборника намечается методология исследования академизации, определяются ее основные закономерности и тенденции, выделяются типы, виды и технологии академизации искусства и образования, этапы академизации русского народного инструментария, выявляется сущность и парадигмы фольклора и академического искусства, конструируется модель академизации, даются определения основным понятиям: «академическое музыкальное искусство», «академизация», «постакадемический синдром», «десинкретизация», «социализация», «отчуждение», «гравитация», «феномен идеоэтничности», показывается общность и различия процессов академизации и глобализации.

Статьи ориентированы прежде всего на профессионалов – теоретиков и практиков в области художественного творчества и образования, а также любителей академического искусства, интересующихся философскими проблемами его эволюции.

Введение

Идея издать монографический сборник статей, посвященный проблемам академизации и постакадемическому синдрому в музыкальном искусстве и образовании, рождалась постепенно в ходе исследования и расширения материала. В каждой отдельно публиковавшейся статье находила отражение та или иная сторона проблемы. Однако объединяла их авторская инновационная концепция академизации искусства, суть которой раскрывается в ходе наблюдения и анализа процессов движения искусства от фольклорного синкретизма до современного полипарадигмального универсализма.

Говоря иначе, академизация протекает в русле открытых ранее закономерностей эволюции, обусловленных процессами интеграции

материи и одновременно рассеивания движения (Г. Спенсер). При этом, если в эволюции природы и общества цель процессов пока находится за рамками понимания современного человека, то в академизации она проявляет себя достаточно отчетливо. На мой взгляд, цель процесса академизации – стремление к идеальному образцу, к универсальной парадигме в многообразном искусстве.

Таким образом, то, что на практике мы называем «академическое искусство», есть глобальный пласт культуры, основанный на единстве особого творческого метода (стремление к художественно-эстетическому идеалу) и многообразии унифицированных художественных стилей, выразительных средств, жанров и форм. В данном случае названный метод в творчестве деятелей академического направления представляет сущность феномена и выступает в качестве целеполагания.

По большому счету, исследование академизации искусства началось раньше, чем были изданы первые статьи данного сборника. Отдельные аспекты проблемы академизации стали предметом изучения в авторском сборнике под названием «Онтология искусства»¹. В частности, в статье «К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве» сделана робкая попытка осмыслить основные понятия и дать собственные определения академического музыкального искусства, процессу академизации и впервые выделить закономерности и тенденции академизации музыкального искусства.

Пониманию актуальных проблем академизации искусства способствовали статьи «Онтологии...», посвященные исследованию фольклорного мышления и сознания, как предтечи академических процессов²: в них сформулированы особенности и выделены типы фольклорного и академического мышления. Суть различий заключается в том, что в фольклорном сознании преобладает образное мышление синтезирующего типа, которое пользуется опытом, накопленным традицией в ходе его (опыта) селекции, тогда как в академическом мышлении доминирует аналитический тип, формирующийся в процессе познания. Из чего следует, что аналитическое мышление

¹ Варламов Д.И. Онтология искусства: Избранные статьи 2000-2010 гг. — М.: Композитор, 2011. — 316 с.

² «Фольклорное мышление как источник современных проявлений искусства» и «Фольклорное сознание как объект исследования» // Варламов Д.И. Онтология искусства: Избранные статьи 2000-2010 гг. — М.: Композитор, 2011. — С. 76-92.

стремиться к раскрытию сущности явлений, тогда как синтезирующее – оперирует этими сущностями. Фольклорное сознание не постигает сущности, а вырабатывает ее эмпирически: оно основано не на стремлении к сущности, а на вере в нее. Академическое – напротив, стремится к познанию сущности: оно не верит в него априори и потому все время сомневается, ищет и находит абсолютно новое. Фольклорное сознание тоже создает новое, но это новое рождается на основе старого опыта. Эти выводы легли в основу исследования академизации искусства и образования, изложенного в новом авторском сборнике.

Однако самым сложным в проблеме академизации музыкального искусства и образования является не проникновение в сущность явления и не определение закономерностей и тенденций, а амбивалентность феномена. Эта особенность академизации, замеченная в самом начале исследования, тем не менее долго скрывала свои секреты: не были понятны причины амбивалентности, а значит и основания для развития негативных тенденций.

Честно говоря, исследованию серьезно мешал «человеческий фактор»: никак не хотелось верить в конечность академического искусства, в уже развивающиеся тенденции самоуничтожения горячо любимого глобального пласта академической музыки. Однако модель эволюции, заложенная в теорию академизации, неумолимо свидетельствовала о грозящем радикальном перерождении академического искусства. Удалось выделить и конкретные негативные тенденции, названные автором «постакадемический синдром»: ему посвящен ряд статей сборника и новое понятие пришлось включить в его название.

Несмотря на то, что проблемы академизации автор изучает достаточно давно, нерешенных вопросов и загадок становится ничуть не меньше, а, напротив, значительно больше. На сегодняшний день удалось в общих чертах наметить методологические подходы, определить, скорее, лишь контуры основных закономерностей (десинкретизация, интеграция, естественный и искусственный отбор) и тенденций (позитивных и негативных), выделить типы (естественный и искусственный), виды (глобальная и индивидуальная), технологии (отчуждение, гравитация, социализация) академизации искусства и образования, а также этапы академизации русского народного инструментария, выявить сущность и парадигмы фольклора и академического искусства, разработать модель академизации, дать определения

основным понятиям: «академическое музыкальное искусство», «академизация», «постакадемический синдром», «десинкретизация», «отчуждение», «гравитация», «феномен идеознучности», «парадигма академического искусства и образования», показать общность и различия процессов академизации и глокализации (глобализации и локализации).

Однако все изложенные выше процессы и явления, закономерности и тенденции требуют тщательного описания и анализа. Поэтому издание данного сборника – это не только подведение некоторых предварительных итогов, но и призыв к сотрудничеству, к объединению усилий различных ученых, педагогов и музыкантов-практиков, к решению глобальной проблемы академизации музыкального искусства и образования.

Второе издание авторского монографического сборника статей значительно расширено по сравнению с первым.¹ В нем не только увеличилось количество статей, но и умножилось число изучаемых проблем. Все статьи сборника можно условно сгруппировать в несколько блоков². В первом рассматриваются общие вопросы академизации: закономерности и тенденции процесса, выявляются сущность, типология и технологии, конструируется модель академизации музыкального искусства. Затем, после нескольких статей дискурсивного характера, в которых академизация анализируется в контексте глобализации, цивилизации, фольклорных традиций следует большой блок, посвященный академизации музыкального образования. Завершают основную часть три статьи посвященные процессам академизации русского народного инструментального искусства и обучения исполнителей на этих инструментах – вида, который послужил импульсом или толчком к постановке проблем академизации. Вместо заключения предлагается статья обзорного характера: в ней еще раз формулируется понятийный аппарат исследования, намечаются пути движения от теории к практике.

Статьи нового сборника публиковались в различных изданиях с 2013 по 2021 год. Инновационность авторской концепции академиза-

¹ Варламов Д.И. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: Монографический сборник статей. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2016. – 84 с.

² Статьи в новом издании расположены не по времени их публикации, то есть не по хронологическому принципу, а по семантическому.

ции искусства и образования заставляла каждый раз в отдельно издававшихся статьях возвращаться к ее основным позициям, что естественно создавало смысловые повторы, которые во втором издании автор постарался частично купировать.

Академизация музыкального искусства и образования как процесс

Сложность решения проблемы академизации заключается прежде всего в новизне ее постановки. До сих пор внимание исследователей было преимущественно обращено на частные вопросы развития музыкального искусства, а также смену эпох, течений и направлений: общие закономерности эволюции общественного сознания и, в частности, одной из его форм – искусства, интересовали больше социопсихологов и специалистов по эстетике.

Немногочисленные обращения музыковедов (Б.В. Асафьев, Б.Л. Яворский) к глобальным процессам эволюции музыки, безусловно, подготовили почву для широкого взгляда на многовековые метаморфозы объекта. Более всего внимания было уделено стилевым направлениям музыкального творчества. Б.Л. Яворский нашел ключ к правильному пониманию причин глобальных изменений, обратив внимание на сущностные процессы эволюции музыкального мышления и общественного сознания. Тем не менее закономерности этих процессов оставались в стороне от магистральных направлений развития музыкальной науки.

Первыми вплотную заинтересовались вопросами академизации музыкального искусства представители отечественного народно-инструментального исполнительства. Это было не случайно: в XX веке именно этот вид творчества попал в русло активной академизации и именно на его примере можно было во всех подробностях наблюдать этот процесс.

Таким образом академизация русского народного инструментализма уже несколько десятилетий находится в поле пристального внимания музыкантов-народников, однако, даже сегодня мало кто из них может с научных позиций аргументировано ответить на вопросы:

что такое «академизация»¹ и какие закономерности обуславливают те или иные изменения в академическом искусстве. И это неудивительно. Притом, что термины «академизация» и «академическое искусство» не имеют строгого научного статуса, не оформлены в качестве понятий, о них практически ничего не написано ни в справочниках, ни в энциклопедиях² и очень мало в научной литературе.

Использование названных выше слов с корнем «академ» в контексте рассуждений об искусстве выявляет, кроме того, сложность денотата и его многогранность, тем самым указывая на существование проблемы академизма в целом. Главная сложность решения названной проблемы состоит в глобальности и неоднородности самого объекта.

Самую общую позитивную информацию, действительно отражающую современное представление об академизации, можно получить на одном из сайтов Интернета. В электронном словаре «академизм» представлен как художественное направление в искусстве. В нем, в частности, говорится о том, что «т. н. академизация (есть. — Д. В.) превращение в норму, образец и основу художественной школы, какого-либо конкретно-исторического направления в искусстве. Не являясь стилем, академизм обладает стилиевыми признаками, основанными на устойчивости культивируемых форм» [5]. Академизация таким образом трактуется как процесс, направленный на достижение совершенства в искусстве. Естественно допустить, что академизм, как «часть художественной культуры, связанная с сохранением и развитием высших традиций и наиболее совершенных образцов искусства» [5], в таком случае представляет собой феномен, достигший на определенной стадии развития этого совершенства.

Наблюдая и изучая в течение нескольких десятилетий процессы академизации русского народно-инструментального искусства, ученые и музыканты никак не могли найти объяснение генезису этого

¹ Так, В.А. Аверин, перечисляя диаметрально противоположные точки зрения на сущность академизма и процессы академизации, высказанные А.А. Горбачевым, Н.А. Давыдовым, Ф.Р. Липсом, М.И. Имханицким и другими музыкантами и учеными, так и не приходит к какому-либо однозначному мнению по отношению к данным явлениям [см.: 1, 273-274].

² В Музыкальной энциклопедии (1974–1982) понятия «академическое искусство» и «академизация» вообще отсутствуют, как будто музыка изолирована от общих процессов, происходящих в искусстве. Это еще раз доказывает новизну постановки проблемы академизации в данной статье и отсутствие фундаментальных исследований этой проблемы. При этом, правда, следует признать, что изначально термин «академизм» применялся только по отношению к изобразительному искусству, но постепенно был распространен на другие его виды.

явления. Долгое время открытыми оставались вопросы: почему русские народные музыкальные инструменты, веками сохранявшиеся в почти неизменном виде, вдруг вступили на путь активного обновления; почему это произошло не раньше и не позже, а именно в конце XIX века; к чему приведет этот процесс: к утрате русских народных традиций в угоду западной культуре или, наоборот, к их укреплению?

В ход шли различные доводы. Одни, к примеру, объясняли академизацию стремлением приблизить звучание народных инструментов к ставшим привычными тембрам инструментов симфонического оркестра. Другие мотивировали процесс отходом от народных традиций и заимствованием западноевропейских традиций искусства. Отдельные ученые стали вообще игнорировать какую-либо связь современных русских инструментов академического типа с бытовавшими на Руси их фольклорными прототипами (см., например, работы В.В. Вольфовича) и т. д. Некоторые доводы казались правильными, но интуиция подсказывала, что доказательная база слаба, и они лишь видимая часть, но не сущность явления.

Все попытки ученых и практиков народно-инструментального исполнительства (В.А. Аверин, О.П. Васильев, В.Р. Ганеев, А.А. Горбачев, Н.А. Давыдов, М.И. Имханицкий, О.И. Спешилова) разработать содержание понятия «академизация» оказались малоэффективными, прежде всего потому, что у них не было необходимого научного фундамента для этой сложной работы. В их поле зрения попадала только внешняя часть процесса или даже отдельные признаки явления, а не сущностные основания. В результате все попытки осмыслить метаморфозы народного инструментализма заканчивались формальными, эмпирическими выводами.

Так, О.П. Васильев, резюмируя идеи коллег, приходит к выводу о том, что для определения академического статуса музыкального инструмента имеют значение следующие параметры: 1. Модифицированная конструкция (усовершенствованный фольклорный прототип). 2. Обширный высокохудожественный оригинальный репертуар. 3. Развитая методика преподавания и система профессионального обучения, выходящие на международный уровень. 4. Высокий уровень исполнительства [см.: 3, 152-156]

Здесь процессуальный компонент академизации уходит на задний план, представляя данное явление односторонне как сумму признаков. Очевидно, что внимание автора направлено на достижение

инструментализмом определенного уровня («высокохудожественного», «высокого», «усовершенствованного» либо «международного»). Однако ни сам этот уровень, ни критерии оценки уровней, ни даже способов его достижения исследователь не показывает. То есть показанные признаки, которыми должна обладать исполнительская культура на каком-либо инструменте для получения им «академического статуса» (О.П. Васильев), демонстрируют эмпирический взгляд на явление, не имеющий ничего общего с анализом его сущности.

В проведенном автором статьи исследовании научный подход к сложному феномену академизации позволил осуществить анализ эволюции музыкального искусства как процесса. Для этого была проанализирована динамика возникавших в разные исторические эпохи художественных явлений, определены их общность, различия и, главное, закономерности эволюции. То есть выстроен ракурс взгляда на академическое искусство, его генезис и этапы развития, не как на явление, а как на континуальный процесс.

Развиваемая автором методология исследования академизации музыкального искусства и образования как процесса строится на признании нескольких важнейших положений.

Продуктивный подход к анализу процессов эволюции музыкального искусства и образования находим в классическом марксизме. Подобно тому, как «экономические эпохи, – по словам К. Маркса, – различаются не тем, что производится, а тем, как производится, какими средствами труда» [4, 191], художественные эпохи также выявляются не через продукты творчества, а через процессы мышления¹ – главные «средства производства», а точнее «производительные силы» (по К. Марксу). Именно поэтому в данном исследовании сравниваются не художественные произведения, а способы мышления и деятельности творцов и потребителей творчества. Это стало первым основанием для определения методики исследования процессов академизации искусства и образования.

Вторым основанием стала теория эволюции, одним из авторов которой стал Г. Спенсер. Важнейшие закономерности, открытые английским мыслителем в эволюции природы и общества – интеграция и дифференциация, – были обнаружены и в процессах академизации.

¹ До настоящего времени подобную методику анализа процессов эволюции музыкального искусства, без ссылки на К. Маркса, сформулировал, апробировал и блестяще доказал ее эффективность Б.Л. Яворский, создав развернутую классификацию музыкальных эпох.

Интеграция, по Г. Спенсеру, сопровождаемая рассеянием движения, переводит неопределенную, бессвязную однородность в определенную, связную разнородность. В культуре это и есть процесс перехода от состояния синкретичной однородности к дифференцированной разнородности. Встречный процесс – интеграция, порождает в искусстве тенденцию унификации.

Наконец, третьим основанием стала методика сравнительного анализа: для того чтобы понять сущность академизации необходимо было определить условные границы эволюционных процессов и сравнить их, выявив общность и, главное, различия, а затем проследить стадии появления этих различий и тем самым выявить закономерности процесса.

Эволюция музыкального мышления человечества имеет условное начало и относительный конец. На наш взгляд, в музыкальном искусстве эти виртуальные границы определяются зачаточными формами фольклора и развернутыми многообразными явлениями современного академического искусства. То есть сравниваемыми полярными состояниями становятся в данном исследовании *аутентичный фольклор* и *академическое искусство*.

Если сказать кратко, академизация есть изменение мышления и творческой деятельности человечества, есть процесс эволюции от фольклора к академическому искусству. Таким образом вся история развития человеческого музыкального мышления, обусловленная глобализацией, условно говоря, есть путь от фольклора к академизму.

Под понятием «академическое музыкальное искусство» имеется в виду глобальное направление, возникшее в результате эволюции художественного мышления и творчества человечества, использующее унифицированный интонационный язык, который с помощью специфических художественно-выразительных средств на основе осмысленной и эмоционально-чувственной интонации способен воплощать и транслировать антропосоциальные отношения.

Природой фольклора, его неотъемлемой сущностью является синкретизм, под которым в широком смысле следует понимать нерасчлененность внутренней структуры явления, каждый из элементов которой стремится к самоопределению, но на определенном уровне сознания не способен к самостоятельной жизни, что характерно для соборного мышления и поведения.

Отличительные характеристики двух возникших в разные исторические эпохи, но существующих параллельно систем музыкального мышления – фольклорного и академического типа – заключаются как в языке, так и в творческих методах и художественных стилях как выразителях мышления и соответствующего ему языка различных эпох: фольклор построен на синкретизме и множественных видах (формах) моностилистики, академическое музыкальное искусство – на унифицированной интонационной полистилистике.

Данный вывод основывается, во-первых, на наблюдениях за феноменами музыкального искусства различного типа и обнаружении закономерности, которую можно выразить следующим тезисом: «в музыке художественно-выразительные средства существовали всегда, но осмысленное использование их как составляющих музыкального языка происходило только на определенном этапе эволюции художественного сознания»; во-вторых, на теоретических выводах Б.В. Асафьева, считавшего, что действительная история музыки в Европе начинается только с установлением и закреплением в европейском общественном сознании интервалов в их музыкальной сущности [см.: 2, 214].

Процессы эволюции в художественном мышлении и творчестве имеют свою специфику. Если по Г. Спенсеру магистральными тенденциями эволюции являются дифференциация и интеграция, то в искусстве правильнее говорить о десинкретизации и унификации. Это те же процессы, но имеющие некоторую специфическую окраску. Так, интегративные процессы в искусстве обнаруживают себя в унификации, а дифференциация, как разделение целого на различные части, формы и ступени, в эволюции искусства представляется как разрушение синкретизма фольклора, то есть как десинкретизация – постепенное выделение из неразрывной слитности отдельных элементов целого. Синкретизм есть состояние слитности, нерасчлененности. Если попытаться представить синкретизм как процесс, то этот процесс всегда должен вести к самоуничтожению (десинкретизации), ибо «развитие» синкретизма возможно только в одном направлении – к дифференциации, расчлененности, раздельности, а значит исчезновению слитности.

Эволюция музыкального мышления постепенно, от синкретизма привела сначала к унификации ладовых систем (в античной музыке), что отчасти лишило музыку многообразия, но на начальном этапе позволило достичь унифицированности языка, а оттого его понятности

для этнического человека, то есть унификация стала одним из средств для расширения коммуникативных возможностей музыки. Унификация ладовых систем стала основой для последующего возникновения своеобразной «азбуки» (по аналогии с вербальным языком) музыкальной интонационности [см.: работы Б.В. Асафьева, В.Н. Холоповой, Б.Л. Яворского и др.].

Переход от нетемперированного диатонического к темперированному хроматическому звукоряду продолжил процессы десинкретизации и унификации. Конечно, этот переход в истории человечества занял огромный по времени период, не поддающийся точному летоисчислению. В ходе развития музыкальной речи происходило постепенное расширение образных, интонационных, стилистических сфер, углубление и усложнение содержания и форм исполняемых произведений.

Расширяющийся «словарь» интонаций со временем обогащался все новыми и новыми художественными образами, что, естественно, усложняло как технологические аспекты композиции, так и практическое освоение многообразия интонационного словаря. Чувства становились более утонченными и требовали адекватного воплощения в музыкальных произведениях, что неминуемо приводило к освоению новых стилистических сфер, обогащению содержания и использованию, кроме традиционных, новых развернутых в пространстве и времени форм.

Последние обстоятельства потребовали поиска инновационных методов накопления, хранения и воспроизведения музыкальной информации. Так появились сначала различные письменные виды табулатуры, невменное письмо и, наконец, унифицированная, как и сама академизация, нотная система. Последняя стала активно влиять на процессы академизации тогда, когда оказалась вовлеченной в структуру системы образования.

Переход от устной к письменной системе и постепенное распространение последней привели к образованию понятия «опус», то есть появлению законченных музыкальных сочинений (произведений) и традиций их исполнения, иначе говоря, созданию оригинального репертуара, использующего унифицированные жанры и формы. Лучшие из этих произведений в результате социализации получили статус классических образцов академического искусства, достойных подражания.

Таким образом в далеком прошлом все фольклорные традиции были пронизаны синкретизмом и являлись единственной формой представлявшей древнее искусство. Десинкретизация искусства постепенно приводила к дифференциации его элементов и, как следствие, – к разрушению синкретизма, встречный процесс – интеграция – к унификации. Так рождалось современное искусство, характеризующееся, с одной стороны, многообразием жанров, видов, форм, художественно-выразительных средств, с другой, – унифицированностью языка.

Сущностью *академической музыки*, в отличие от синкретичного *фольклора*, является интонационное мышление. Именно интонация стала основой музыки как вида искусства. Вспомним крылатые слова Б.В. Асафьева: «Музыка – искусство интонируемого смысла» [2, 344]. Интонационное мышление основано на выработанной человечеством унифицированной способности с помощью специфических художественно-выразительных средств передавать эмоционально-образную информацию.

В ходе наблюдения, эмпирического и теоретического анализа процессов академизации в музыкальном искусстве обнаружены тенденции развития, которые представляются устойчивыми закономерностями. К ним можно отнести:

- десинкретизацию музыкального языка;
- унификацию интонаций и становление интонационного мышления и языка человечества;
- переход от нетемперированного диатонического к темперированному хроматическому звукоряду;
- переход от устной к письменной системе хранения и передачи музыкальной информации, детерминированный усложнением музыкального языка, форм и содержания художественного творчества;
- унификацию ладовых систем, а затем и интонаций;
- расширение образных, интонационных, стилистических сфер, углубление и усложнение содержания и форм исполняемых произведений;
- выход в творчестве за рамки выражения узкого круга этномузыкальной действительности и концентрация на социально обусловленном индивидуально-личностном восприятии разнообразных явлений действительности;

- формирование унифицированных норм и принципов музыкального искусства в качестве эстетических и художественных образцов;
- создание оригинального репертуара, использующего унифицированные жанры, формы и творческие методы;
- разработку усовершенствованных конструкций инструментов, удовлетворяющих требованиям хроматизации, тембр которых соответствует эстетике звуковых представлений социоэтнической общности и одновременно требованиям унифицированного языка искусства.

Таким образом, к основным *закономерностям академизации*, выявленным в ходе исследования эволюции музыкального искусства можно отнести: *десинкретизацию* музыкального мышления, языка и творчества, под которой следует понимать выделение их художественных составляющих и становление интонационного сознания; *унификацию* музыкального языка и творчества и *дифференциацию* образных, интонационных, стилистических сфер. Анализ вышеназванных закономерностей показывает их взаимосвязанность и взаимообусловленность а потому – тенденции академизации приобретают объективно необходимый и устойчивый характер.

В контексте названных выше закономерностей теории эволюционирования становится понятно, как академическое музыкальное искусство постепенно, в результате дифференциации художественного мышления (десинкретизации художественного творчества) вызревало в недрах фольклора и лишь на позднем этапе развития человечества выделилось в самостоятельное направление. Признаки академизации, таким образом, наблюдаются в переходе от синкретизма к дифференцированному (разрушающему синкретизм) мышлению, в котором антропосоциальные отношения становятся глобальными, а интонационный музыкальный язык приобретает универсальный характер.

Однако названные закономерности порождают не только позитивные, но и негативные тенденции. Среди них такие, как смещение парадигмы музыкального искусства от коммуникации к представлению опуса, иницирующее стандартизацию, формализацию в ущерб художественности исполнения; дедемократизация – превращение академического направления в элитарное, что также обусловлено снижением коммуникативной функции искусства; нивелирование национальных особенностей творчества, как результат глобалистских тенденций унификации и др.

Как позитивные, так и негативные тенденции академизации многократно активизируются, попадая в систему музыкального образования. Это происходит благодаря включению тенденций в новые синергетические процессы. Разрабатываемые методики подготовки профессиональных музыкантов (к сожалению, они часто распространяются и на общее музыкальное воспитание) в первую очередь направлены на технологические аспекты обучения: вовлечение в творческий процесс внемusикальных способностей обучающихся (рациональных, кинетических, визуальных и т. п.); сосредоточение на технологии воспроизведения опуса, а не на развитии коммуникативных исполнительских качеств; снижение требований к художественным составляющим как исполнительской, так и педагогической практики.

Таким образом, закономерности академизации порождают «постакадемический синдром», под которым следует понимать негативные тенденции, все более проявляющиеся в ходе эволюции искусства и образования.

Закономерности академизации, о которых говорилось выше, — естественный процесс развития искусства и образования; естественный до тех пор, пока не нарушается внутренний баланс отношений. Регулятором этих отношений является смена парадигмы музыкального образования, как и самого искусства. Однако разница этих парадигм в том, что искусство неуправляемо в принципе: его направления определяются общественным сознанием, движение которого зависит от массы социальных факторов и потому непредсказуемо. Система музыкального образования — напротив, организована обществом, регулируется и направляется им.

Парадигма образования тоже имеет особенности: она может быть официальной (декларируемой) и неофициальной (реально действующей). Официальная — намечаемая руководящими органами образования или научными прогнозами; неофициальная — та, которая образуется в результате взаимодействия тенденций академизации и реально организованной работой конкретного учебного заведения, как и организации работы системы образования в целом. Следовательно, образовательная парадигма может регулироваться, но не декларациями, а с помощью регулирования содержания образования.

Библиографический список:

1. *Аверин В.А.* История исполнительства на русских народных инструментах. – Красноярск: КрасГУ, 2002.
2. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – Кн. 1–2.
3. *Васильев О.П.* К вопросу об академизации баяна // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Вып. 4. – Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, ОГУ, 2008.
4. *Маркс К., Энгельс Ф.* Полн. собр. соч. – Изд. 2-е, Т. 23.
5. Словарь: Академизм [Электронный ресурс] URL: http://arslonga.ru/data/slovar/a_r.php.



Л.П.Воеводина, Л.П.Лабинцева

Педагогические технологии и методы в области музыкального образования

Педагогические технологии и методы в области музыкального образования: учебное пособие. – Луганск: Книта, 2018. – 130 с.

В учебном пособии раскрываются теоретические и практические возможности технологического совершенствования музыкального образования, приводятся примеры разработок инновационных педагогических технологий и методов обучения, используемых в общей и профессиональной музыкальной педагогике. Изложение теоретической информации учебного пособия направлено на активизацию мыслительной деятельности студентов.

Учебное пособие предназначено для студентов очной формы обучения по направлениям подготовки 53.04.02 «Вокальное искус-

ство»; 53.04.04 «Дирижирование», а также для преподавателей высших музыкальных учебных заведений.

Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОЦЕССА ТЕХНОЛОГИЗАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

1.1. Современное профессиональное музыкальное образование в контексте культуры: понятийный аппарат, принципы

Основные понятия и словосочетания: артефакт, гуманизация, деятельность, культура, образование, музыкальное образование, профессиональное образование, профессиональное музыкальное образование.

Эффективность развития образования как социального института обусловлена многими факторами и условиями функционирования общества, один из них – связь образования с культурой. Для выяснения механизма взаимосвязи между образованием и культурой, прежде всего, следует разобраться в содержании понятий «культура», «образование», «музыкальное образование» и др., а также процессов, составляющих их сущность.

Понятие «культура» – одно из фундаментальных в современном гуманитарном знании, имеет широкое смысловое наполнение, определяя разные измерения человеческого бытия:

- характеристики конкретного общества или народа (этноса);
- специфические сферы деятельности общества, социальной группы, конкретного индивида как носителя типичных форм жизнедеятельности;
- характеристики уровня духовной культуры общества и личности;
- в более узком значении – характеристики художественной культуры, уровень образованности и воспитанности человека.

В материалистическом понимании сущность культуры составляет ее деятельностная основа. Культура – это универсальный, деятельностный способ существования человека, отличающийся от других форм существования своим активным, целенаправленным характером. С точки зрения деятельностного подхода мир культуры рождается в процессе деятельности, труда человека. Культура не является

чем-то самостоятельным, существующим предметно. Культура как универсальное явление человеческой жизни представляет собой способ социального движения и воспроизводства общественного опыта в коллективной деятельности. Деятельность – форма социально-культурной активности отдельного индивида, в процессе которой он действует, изменяя вокруг себя окружающий мир (природу, социально-культурное пространство) и самого себя. Иначе говоря, человек – продукт социума, он стал таким, каким есть, в результате коллективной деятельности.

Особенность культуры состоит в том, что она не наследуется на генетическом уровне, а осваивается и усваивается человеком в процессе обучения как «социально нормированного движения», направленного на приобщение к культурным нормам, правилам, ценностям. Культура существует как информационно-смысловое наследование, непрерывно отображаясь в сознании человека и его действиях. Культура – это искусственно созданный мир, результат воплощения знаний и общественного опыта, следствие преобразований окружающего мира в искусственный мир значимых систем, созданных человеком – *артефактов*, продуктов деятельности, составляющих частиц и носителей материальной и духовной культуры человечества.

Культура динамична по своей сути, находится в процессе непрерывного саморазвития и самообновления, функционирует в качестве фундамента для самоидентификации общества и его членов. Культура – это система ценностных представлений, составляющих основу личностных ориентиров субъекта, регулирующих его деятельность и переводящих в качественно иной способ бытия – осознанный, упорядоченный. Основу личностных ориентиров человека составляет система ценностных представлений: интересов, предпочтений, оценок, идеалов, выступающих в роли ориентира, регулятора его деятельности. В результате формирования у человека в процессе его деятельности системы ценностных представлений он переходит на качественно новый уровень существования.

Под *образованием* понимается процесс и результат совершенствования способностей и поведения личности, в котором она достигает социальной зрелости и индивидуального роста. Образование является результатом:

– целенаправленного двустороннего (*педагог – обучаемый*) процесса обучения как передачи и усвоения знаний, умений и навыков, а также способов познавательной деятельности человека;

– воспитания как целенаправленного и систематического формирования его как личности, обусловленного законами общественного развития, объективными и субъективными факторами воздействия.

Музыкальное образование представляет собой процесс и результат усвоения обучаемыми музыкальных знаний, умений и навыков в аналитико-теоретическом и практическом (исполнительском) аспектах, которые характеризуют состояние их музыкальной культуры. Музыкальное образование необходимо человеку для освоения (*художественного познания*) музыкальных явлений и процессов. Процесс музыкального образования осуществляется на основе диалектического взаимодействия разных институций, участвующих в создании и накоплении музыкального опыта общества, с процессами передачи и усвоения этого опыта разным категориям обучаемых в области музыки. Музыкальное образование регулируется соответствующими законодательными актами, определяющими его содержание, основные принципы и формы развития музыкальной культуры в обществе.

Процесс музыкального образования осуществляется в соответствии с закономерностями, которые обнаруживают себя в объективных причинах, характеризующих связь между общественными и музыкальными явлениями, и процессами. К закономерностям музыкального образования относят соответствие содержания музыкального обучения и воспитания уровню музыкальной культуры современного общества; обусловленность процесса музыкального обучения и воспитания экономическими факторами обеспечения развития в обществе его музыкальной области; направленность содержания музыкального обучения и воспитания на национальные музыкальные традиции.

Музыкальное образование выполняет в обществе функции:

– обеспечения субъектов учебно-воспитательного процесса знаниями в области музыкальной культуры;

– формирования у них понимания роли культуры в жизнедеятельности общества и каждого человека;

– реализации педагогического влияния, направленного на их приобщение к сокровищнице мировой и национальной художествен-

ной культуры с целью духовного личностного развития, формирования творческих способностей, мировоззренческой позиции, способности к нравственно-эстетическому совершенствованию.

Один из важных аспектов совершенствования музыкального образования – актуализация роли знания языка культуры. Знание своеобразного, уникального языка культуры необходимо для всех видов человеческой деятельности, художественной деятельности, в особенности. Значимость языка культуры обнаруживается в его семиотическом аспекте, в контексте которого мир художественной культуры рассматривается как специфическая образно-символическая система. В чем ее суть? Если просто *знак* имеет одно четко закрепленное за ним значение, то *символ* многозначен и поддается разным толкованиям в зависимости от контекста. *Символы-знаки* наиболее емко и лаконично выражают многогранный смысл воспринимаемого объекта, передают абстрактные идеи, понятия и смыслы, связанные с ним. Мир художественной культуры – произведения искусства как продукты создания новых обобщений и абстрактных образных символов выполняют в обществе особое предназначение.

В структуре духовных ценностей искусство становится действенным средством распространения культурных норм, ценностей и знаний, необходимых для полноценного функционирования общества. Искусство оказывает полифункциональное (познавательное, аксиологическое, коммуникативное, информационное, адаптивное и др.) культуротворческое влияние на человека. Каждый из видов искусств относительно самостоятелен и не переводится полностью на язык других искусств. Взаимосвязь разных специфических художественных языков расширяет представления человека по отношению к реальному миру, обогащает его духовно, позитивно отражаясь на развитии всех сенсорных процессов.

Понятие «художественная деятельность» определяется как совокупность процессов и явлений духовной практической деятельности человека по созданию, распространению и осваиванию произведений искусства, а также материальных предметов, представляющих для него эстетическую ценность. Художественная деятельность как область культурологического знания тесно связана с общей теорией искусства и искусствознанием. Специфика ее обнаруживает себя в изучении и освоении процессов функционирования искусства, художественных предпочтений того или иного общества и др. Представ-

ления о сфере культурной деятельности человека обычно связывают с художественной культурой, хотя такое понимание сужает смысловое пространство этого понятия.

Один из принципов организации образовательной деятельности – *принцип культуросоответствия* (А. Дистервег). В нынешних социокультурных условиях этот принцип предполагает:

- соответствие обучения и воспитания требованиям пространства и времени;
- формирование личности в контексте достижений современной культуры и науки как ее ведущей формы;
- ориентацию образования на культурные ценности, освоение и сохранение лучших мировых и национальных достижений человечества;
- усвоение субъектами образовательного процесса сложившихся культурных норм, а также участие в их дальнейшем развитии.

Принцип культуросоответствия в контексте современного музыкального образования обнаруживает себя в актуализации роли знания языка культуры в музыкально-образовательном процессе, обеспечении субъектов музыкально-образовательного процесса знаниями в области культуры, понимании ими роли культуры в жизнедеятельности общества, а также педагогическом воздействии, направленном на приобщение обучаемых к сокровищнице мировой и национальной художественной (музыкальной) культуры.

В процессе организации профессионального музыкального образования важна связь культурологического знания с общей теорией искусства, искусствоведением и музыкознанием. Соблюдение принципа связи культурологического знания с общей теорией искусства, искусствоведением и музыкознанием предполагает:

- восприятие личности как главной ценности общества и современного образования;
- обоснование роли искусства в развитии культуры;
- использование культурологического и искусствоведческого научного аппарата в музыкально-образовательном процессе;
- удовлетворение потребности обучаемых в освоении культурного пространства в разных формах человеческой чувственности, в том числе, и в процессе овладения разными формами художественных (музыкальных) произведений.

Важную роль в использовании культуротворческого влияния разных видов искусства на процесс организации и функционирования музыкального образования выполняет *комплексный подход*, предполагающий взаимосвязь разных, специфических по своей сути, художественных языков с целью их воздействия на личность, ее эмоционально-чувственную и интеллектуальную сферы. Результатом использования культурологического знания в музыкальном образовании является усвоение разными категориями обучаемых мира художественной культуры как специфической образно-символической системы, а также понимание художественной деятельности как совокупности процессов и явлений духовно-практической деятельности человека, благодаря которой создаются, распространяются и осваиваются произведения искусства, представляющие эстетическую ценность.

При изучении состояния развития современного музыкального образования особого внимания заслуживает вопрос функционирования в обществе культуры и антикультуры. Информационная насыщенность современного социокультурного пространства, функционирование множества каналов масс медиа существенно повлияли на характер приобщения человека к музыкальной культуре. Потребление массовой музыкальной культуры превратилось в самостоятельную сферу общественной жизни. При этом создатели и распространители этого вида музыкального искусства зачастую поступаются художественными критериями. Низкий уровень культурного развития реципиентов приводит к тому, что большинство из них, оказавшись неспособными понимать сложный художественный язык современного «высокого» искусства, отдают предпочтение примитивным образцам массовой культуры, которые по своим качествам превращаются в свою противоположность – антикультуру.

Сущность понятий «*профессионализация*» и «*специализация*», их смысловое наполнение. Понятие «профессионализация» трактуется как подготовка к полноценному включению студентов в процессуально-ролевые отношения. Высшее учебное заведение должно помочь им осознать сущность избранной профессии, ее требования, цели и функции профессиональной деятельности, возможные индивидуальные стратегии выполнения профессиональных задач, специфику профессионального музыкального мастерства и пути овладения им, а

также приемы творческой адаптации к содержанию и структуре профессиональной деятельности.

Понятие «специализация» интерпретируется как овладение студентами отдельными технологиями и приемами планирования и управления операциональной структурой их деятельности через интериоризацию специальных знаний, умений и навыков. Соответственно, высшее учебное заведение должно обеспечить их высоким уровнем сформированности этих компонентов профессиональной подготовки, а также практических возможностей в овладении структурными элементами будущей профессиональной деятельности (отдельными действиями, операциями) для закрепления эффективных приемов их выполнения.

Музыкальное образование универсально, едино и одновременно многообразно по своей сути. Музыкальное образование осуществляется на разных уровнях (общем, дополнительном, профессиональном) и в разных направлениях музыкальной деятельности (исполнительской, педагогической, музыковедческой и др.). Взаимодействие разных сфер музыкальной деятельности понимается как совместная деятельность участников соответствующих образовательных процессов, сориентированных на определенную педагогическую цель и установленные нормы и ценности. Результат достижения этой цели обнаруживает себя в качественных изменениях у субъектов музыкальной деятельности ценностных представлений, миропонимания и поведения, развития целостной системы музыкальных знаний, умений и навыков.

Стимулами развития целостности музыкального образования являются разные виды взаимодействия (социальное, психолого-педагогическое, межличностное, сотрудничество, влияние, общение, поддержка и др.) субъектов этого образования. Онтологический аспект «встроенности» музыкального образования в социальную реальность позволяет говорить о правомерности использования взаимодействия различных направлений музыкального образования как средства реализации его целостной культуuroобразующей, культуросозидающей стратегии, позволяющей комплексно подходить к решению многообразных задач управления культурными музыкальными процессами, формирования высокопрофессиональных музыкальных кадров.

Музыкальное образование способствует становлению личности как субъекта культуры, интеграции образования в культуру и, наоборот, – развитию культурной идентификации субъекта образования в процессе его обучения и воспитания, эффективному использованию инновационных педагогических технологий, обеспечивающих необходимые условия для подготовки педагогических кадров.

Развитие профессионально-педагогического направления музыкального образования в контексте современной культурной политики направлено на изменения его целевой ориентации; индивидуально-личностных смыслов, выступающих в качестве преобразующего начала; характера взаимодействия различных направлений музыкального образования и участников образовательного процесса, обоснованности используемых педагогических технологий; типа профессионального мышления и поведения педагога-музыканта, соответствующего личностно-гуманной практической и гуманитарной направленности; переориентации статуса знаний из цели обучения в средство, инструмент для постижения окружающего музыкального мира и творческого его преобразования; способов восприятия, осмысления и личностной трактовки явлений социокультурной и педагогической реальности на основе рефлексии, поисков личностного смысла.

Выводы.

1. В организации процесса профессионального музыкального образования необходимо учитывать принцип культуросоответствия, в соответствии с которым студенты обеспечиваются знаниями в области культуры, приходят к пониманию ее роли в их деятельности, приобщаются к достижениям мировой и национальной художественной культуры.

2. В организации профессионального музыкального образования используются разные научные подходы – деятельностный, исторический, культурологический, информационный, личностно-ориентированный и др.

3. В методологическом плане важно, чтобы в процессе профессиональной подготовки студентов была четко обозначена иерархия ценностей, отражающих содержание и структуру конечной цели, статусные отношения внутривузовской жизни.

4. Личность признана главной ценностью в обществе, поэтому ее личностные ценности (поиск своего места в жизни, социальной и

профессионально-ролевой структуре общества) должны иметь приоритетное значение в профессиональной подготовке.

5. Музыкальное образование способно обеспечить цели и задачи ориентации будущих специалистов на творческое освоение профессии, подготовку музыкально-педагогических кадров на высоком уровне, при условии, если процесс их профессиональной подготовки и его учебно-методический арсенал органично «вплетаются» в общий контекст задач модернизации образования, повышения роли культуры как важнейшего фактора устойчивого развития общества.

Литература:

1. Культурологія : навч. посібник / О.П. Воєводін, Л.П. Воєводіна, А.І. Атоян та ін. ; за заг. ред. О.П. Воєводіна. – Луганськ : вид-во СНУ імені Володимира Даля, 2012. – 236 с.

3. Борисова Н.В. Технологичность образовательного процесса как показатель его качества / Н.В. Борисова // Среднее профессиональное образование, 1998. – №3. – С. 17–20.

4. Кларин М.В. Педагогическая технология в учебном процессе : Анализ зарубеж. опыта / М.В. Кларин. – М. : Знание, 1992. – 75 с.

5. Янушкевич Ф. Технология обучения в системе высшего образования / Ф. Янушкевич / Пер. с польск. О.В. Довженко. – М. : Высшая школа, 1986. – 136 с.

искусство как социо- культурный проект 艺术以社会文化项目的身份



П.С.Волкова (редактор-составитель)

**Искусство как социокультурный проект.
艺术以社会文化项目的身份**

Искусство как социокультурный проект. 艺术以社会文化项目的身份 : коллективная монография /. – Саратов; М.: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. – 300 с. + [8] с. цв. вклеек.

Монография адресована широкому кругу теоретиков и практиков музыкального образования и воспитания, любителям музыки, кинематографа (мультипликации), а также музыкального театра, представленного оперой и хореографией. Международный состав авторского коллектива раскрывает вопросы искусства как социокультурного проекта посредством интеграции разных видов художественного творчества на примере классического и современного мирового культурного наследия.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Вместо предисловия (А. И. Демченко)	7

ГЛАВА I. НОМО QUI COGITAT ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ МЫСЛИТ

⟨1.1.⟩ Великие цивилизации древности: обучение музыкальному искусству как важный фактор воспитания (И. В. Кочубей, У Чжофэнь)	9
⟨1.2.⟩ Музыка в представлении китайских мыслителей: pro et contra (Го Шаоин, Хуан Цзэхуань)	16
⟨1.3.⟩ О роли Золтана Кодая в развитии музыкального воспитания в Венгрии (И. В. Кочубей, У Чжофэнь)	34
⟨1.4.⟩ Институт родительского мастерства (Т. М. Приходовская)	40
⟨1.5.⟩ Искусство в пространстве языка: к постановке проблемы (П. С. Волкова)	47
⟨1.6.⟩ Педагоги массовых и коррекционных школ: сравнительный анализ выгорания (Е. М. Яшина)	56

Глава II. HOMO QUI CANIT **ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ИГРАЕТ**

⟨2.1.⟩ Принцип игры в освоении музыкальной грамоты: традиции и инновации (Фань Вэньцзюнь)	70
⟨2.2.⟩ Детский хор: особенности репертуара (Ю. С. Полеваев)	89
⟨2.3.⟩ Анимация как средство формирования духовно-нравственных основ личности (О. В. Горбатова, У Луинь)	97
⟨2.4.⟩ Дидактический потенциал детской оперы (У Чэньян)	134
⟨2.5.⟩ Драматизация как основополагающий метод музыкальных занятий с детьми дошкольного и младшего школьного возраста (И. А. Машкова, У Юйкан)	157
⟨2.6.⟩ Вовлечение учащихся в масштабные творческие проекты (Е. И. Степанова, М. В. Казанцев)	177
⟨2.7.⟩ Педагогический потенциал кинематографа в освоении музыкального классического наследия (Фань Итун)	183

ГЛАВА III. HOMO QUI VERBO AGIT **ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ДЕЙСТВУЕТ СЛОВОМ**

⟨3.1.⟩ Is It Tchaikovsky? Unexpected Experiences of Recent Years (Yu Yang)	205
⟨3.2.⟩ “Senecio” Пауля Клее: смысловой анализ (П. С. Волкова, И. В. Кочубей)	214
⟨3.3.⟩ Визуализация вербального образа: к вопросу о визуальной поэзии (П. В. Невская)	223
⟨3.4.⟩ Высоцкий-Барышников: диалог посвященных (П. С. Волкова)	231
⟨3.5.⟩ «Лебединое озеро» П. И. Чайковского в пространстве межкультурной коммуникации: Россия – Япония – Китай (У Лиян)	235
⟨3.6.⟩ Российская и китайская мультипликация: к вопросу о диалоге искусств (Чэн Цзыжань)	244
⟨3.7.⟩ Тихими шагами уходит академический русский язык...	

Исподволь утрачиваем мы одно из великих богатств (И. В. Кочубей)	250
⟨3.8.⟩ Чудо-садик: чудесней места нет! (О. В. Горбатова)	271
⟨3.9.⟩ Дирижируем под музыку! (О. В. Григорьева)	275
⟨3.10.⟩ Мюзикл «Колобок и Елка» (для детей 4–5 лет) (Т. Г. Зборовская)	277
⟨3.11.⟩ Сценарий Мюзикла «Мама» (Т. Г. Зборовская)	282

Приложения

Интервью с композитором Е. Приходовской (У Чэньянъ, Екатерина Приходовская)	289
Клавир Песенки о Чудо-Садике (Полина Волкова, Сергей Аникиенко)	291

Александр Демченко (Саратов)

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

17 августа 2021 года в СМИ появилась информация о том, что власти выделяют из Резервного фонда внеочередные семь миллиардов рублей на производство «государственного контента», что вызвано необходимостью сформировать у молодежи «гражданскую идентичность и духовно-нравственные ценности». Поскольку эту сумму получит АНО «Институт развития интернета», понятно, что добиться желаемого власти рассчитывают посредством ряда интернет-проектов. Их возможное количество ограничивается двумястами и все они должны быть реализованы до конца 2021 года. Видимо, осознавая масштаб поставленной задачи, в администрации президента допускают, что сроки могут быть передвинуты. При этом в следующем, 2022 году расходы на полезный, с точки зрения государства, контент могут вырасти в полтора раза, а в дальнейшем – и в два раза!

Как сообщает источник, полученные деньги Институт планирует распределять на конкурсной основе, надеясь привлечь внимание таких крупных производителей, как «Газпром-Медиа». ВГТРК, «Первый канал», «РТ», Национальная медиа-группа, «Яндекс», а также не-

зависимых продюсеров. Однако эксперты высказывают сомнение в успешности подобного предприятия. В частности, основатель веб-кинотеатра “Chill” Антон Калинин убежден, что тот художественный язык, на котором сейчас говорит современный контент – на положительные темы, на темы прогосударственные – и та аудитория, для которой делается этот контент, не всегда совпадают с пониманием тех, кто распределяет деньги. Что же касается самого «Института развития интернета», то еще с 2020 года он выступил в качестве организатора конкурса на создание контента для молодежи. Помимо этого, Институт принимал участие в финансировании продолжения сериала для онлайн-кинотеатра *more.tv* «Трудные подростки», а также в съемке подростковой драмы «Сама дура».

Отдавая себе отчет в том, что столь модное сегодня слово *контент* означает генерируемую каким-либо отдельным лицом, компанией или группой лиц информацию для наполнения страниц социальных сетей, блогов или сайтов, которую человек может прочитать, услышать или увидеть, становится очевидным следующий момент. Четыре известных типа контента – текстовой, графический, аудио- и видеоконтенты – это такие носители духовно-нравственной информации, которые выступают аналогами словесного, изобразительного, музыкального и кинематографического текстов культуры. Соответственно, материальные вложения в подобного рода контенты косвенно отрицают значимость и важность существующего в мировом культурном наследии опыта, вобравшего в себя вечные духовно-нравственные ценности. Иначе зачем, например, вместо «Военного реквиема» Бенджамина Бриттена или «Плача по жертвам Хиросимы» Кшиштофа Пендерецкого, «Ностальгии» Андрея Тарковского или «Судьбы человека» Сергея Бондарчука, «Герники» Пабло Пикассо или «Богатырей» Виктора Васнецова делать ставку на «то, не знаю, что»? Вопрос этот тем более не праздный, что никакой, даже самый высокотехнологичный контент не передаст ни живого дыхания картины, представленной в экспозиции музея, ни пульсирующего сознания композитора, опознаваемого в биениях метроритма в музыкальном произведении, звучащем в концертных залах, ни прикосновения к живым страницам любимой книги.

Думается, сбрасывать на задворки истории признанные шедевры весьма преждевременно. Тот факт, что вопрос о духовно-нравственных ценностях российской молодежи, а также о ее граж-

данской идентичности стоит сегодня особенно остро обусловлен не столько незначительностью прежнего художественного опыта, воплощенного в самых разных художественных творениях, сколько нашей тотальной деградацией. Речь, в первую очередь, идет об утрате способности вести диалог с искусством, когда за буквами, нотами, линиями и красками, а также за двигающимися картинками, будь то мультипликация или кинематограф, мы перестали считывать глубину авторской мысли, поскольку в большинстве своем и сами перестали мыслить.

Предлагаемая вниманию читателей коллективная монография – это попытка выявить методологический и педагогический потенциал музыки, которая самым непосредственным образом влияет и на формирование культуры мышления человека, и на его психическое равновесие, и на его духовное здоровье, и, наконец, в целом – на качество его жизни. Авторы монографии – теоретики и практики, так или иначе связавшие свою судьбу с изучением и преподаванием музыки, которая выступает неотъемлемой частью дошкольного, школьного и вузовского образования.

Первая глава посвящена теоретическим вопросам, ответы на которые могут быть полезными для кругозора каждого взрослого, выбравшего путь наставничества, независимо от того, идет ли речь о музыкальных руководителях детского сада, психологах, школьных учителях или же о преподавателях музыки в специализированных учебных заведениях. Во второй главе обобщен практический опыт, накопленный в процессе музыкальных занятий. Третья глава демонстрирует анализ текстов культуры, в числе которых музыкальный театр (опера), мультипликация и кинематограф, а также сценарии и эссе. Авторы надеются на то, что их совместные усилия будут небесполезны и окажутся интересными коллегам, в которых они видят своих единомышленников.

ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ ЯЗЫКА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Одна из главных задач всякого образования, будь то детский сад, школа, среднеспециальное учебное заведение или же вуз – развитие способности мыслить. При этом необходимо отдавать себе отчет в том, что подобно любой другой способности способность мыслить требует определенных условий для своего развития. Поскольку исходным феноменом мышления выступает понимание (Г. Богин), нельзя не признать верность следующего момента. Для того чтобы актуализировать процесс понимания, необходимо прежде создать ситуацию непонимания. Значимость последней определяется тем, что по-настоящему мыслить человек начинает лишь тогда, когда у него возникает потребность что-либо понять (С. Рубинштейн). Соответственно, в отношении педагога или любого другого, включенного в образовательную деятельность наставника, речь идет:

- 1) о проблематизации материала, освоение которого необходимо для личностного становления субъекта образования;
- 2) о снятии имеющейся проблемы.

Специально оговорим, что как одно, так и другое требует осознания особой роли языка в образовании, нацеленном на пробуждение человеческого в человеке, на его соответствие образу и подобию Творца. Эта особая роль связана с целостным характером языка как системы, фундамент которой складывается из невербальных (несловесных) элементов и элементов вербальных (словесных). Акцентирование внимания на языке как целостной системе обусловлено тем, что в настоящее время его реализация в наибольшей степени осуществляется на уровне части целого. Имеется в виду коммуникативная функция языка, которая является вторичной по отношению к языку как средству мышления.

Сложившееся положение дел определяется тем, что акт говорения никоим образом не обеспечивает индивиду прыжок из природного мира в мир социальный. Согласимся, коммуницируют не только люди, но и комары, чей язык общения предстает для нас на уровне писка, клопы-черепашки, для которых своеобразным языком высту-

пает специфический запах, за что в народе эти насекомые получили название «бздюха», кошки, «говорящие» с человеком посредством мурчания или мяуканья, собаки, трогаящие нас своим лаем (воем), коровы, чья речь опознается как мычание или рев, и т. п.

Другими словами, язык как средство коммуникации – это природное самоорганизующееся устройство, способствующее максимальной адаптации всякого живого организма к окружающей его среде. Обеспечивая обмен информацией, передаваемой из поколения в поколения каждым представителем отряда, класса, вида, популяции, этот природный дар обуславливает многообразие флоры и фауны, регулируемое естественным отбором – базовым законом, на основе которого и живет природный мир. Здесь язык выступает на уровне рефлекса. Напротив, способность мыслить кардинально противостоит природному автоматизму. Речь идет о деятельности (мыследеятельности), которую каждый субъект образования осуществляет исключительно самостоятельно. Такая деятельность являет собой процесс реорганизации природного устройства в социальный феномен. Если первое являет собой индивидуальную информационную систему, то второе – систему концептуальную. Здесь язык предстает на уровне рефлексии¹.

Знаменательно, что обозначенная трансформация языка как средства коммуникации в язык как средство мышления инициирует трансформацию акта говорения в речевой поступок. Принципиальное отличие между одним и другим заключается в следующем: если акт говорения реализуется в опоре на «равнодушные значения» (А. Н. Леонтьев) как вербальные или, что то же – рациональные элементы индивидуальной информационной системы, то речевой поступок – на «значения для меня» (А. Н. Леонтьев) или иначе – личностные смыслы. Последние отмечены неделимой целостностью вербального и невербального, рационального и иррационального, обуславливающую переход от информационной системы к системе концептуальной.

Важно подчеркнуть, что если индивидуальная концептуальная система, будучи лишь потенциально возможной, всякий раз требует своей актуализации, то система информационная всегда пребывает в наличности. Подобное положение дел обусловлено тем, что такая система имманентна любому живому организму, начиная от туфельки инфузории и заканчивая крупным рогатым скотом. Что же касается

человека, то в данном контексте акт говорения являет собой процесс манипуляции вербальными элементами системы, который возникает либо без всякой веской на то причины (пустая болтовня), либо с целью достижения определенной выгоды (воздействие на партнера по коммуникации). В свою очередь, речевой поступок, реализуемый посредством деятельности (мыследеятельности), не только исключает манипулирование словом, как безгласой «вещью», но инициирует его – слова – зановорождение, ибо у каждой конкретной личности слово окрашено сугубо своим личностным смыслом.

Заметим, что аналогично тому, как «равнодушное значение» предстает объективным извне, но при этом субъективным изнутри носителя индивидуальной информационной системы, личностный смысл субъективен извне и объективен изнутри речевого субъекта. Соответственно, положение, согласно которому «у каждого своя правда» оказывается верным исключительно в рамках «равнодушных значений», оперирование которыми с неизбежностью разделяет людей, сея между ними если не вражду, то абсолютное безразличие друг к другу ввиду отсутствия общего основания. Что же касается личностного смысла, то он коррелирует с установкой, согласно которой «истина едина» и потому способствует объединению людей, пробуждая в них участие друг к другу. Понятно, что этимология лексемы *счастье* апеллирует именно к такому социальному опыту, поскольку суть счастья – ощущать себя частью чего-то бóльшего, чем я сам – своей семьи, своего рода, своего народа.

Потому, собственно, процесс актуализации языка как средства мышления, осуществляемый на уровне индивидуальной концептуальной системы конкретным речевым субъектом обуславливает его причастность к духу народа (В. фон Гумбольдт). Что это значит? Для ответа на поставленный вопрос остановимся на этимологии лексемы *смысл* – «то, что мы шлем» (В. Л. Чечулин). В данном контексте идущая из глубины веков весть оказывается рядоположенной лексеме *со(весть)* – «се весть» («это весть», «это знание»). Другими словами, личностный смысл с неизменностью присутствует во всяком «равнодушном значении». Однако в силу того, что смысл не лежит на поверхности, его необходимо всякий раз искать каждому субъекту образования, осуществляющему речевой поступок.

Важность отмеченного поиска определяется тем, что выявление смысла в нейтральном, т. е. объективно наличествующем значении,

есть, по сути, актуализация этической или иначе – ценностной составляющей языкового знака, которая относится к сфере идеального. Соответственно, актуализация идеального пласта материального знака обеспечивает речевому субъекту выход в пространство духа. Как осуществляется искомый поиск? Думается, явленность смысла оказывается возможной постольку, поскольку речевой субъект «работает» с живым словом. Речь идет о многомерном и объемном слове, которое призвано отвечать на любые встречающиеся в жизнедеятельности каждого речевого субъекта моменты постольку, поскольку вбирает в себя гораздо больше того, чем нам представляется. В частности, сейчас мало кто вспоминает о том, что отдельным буквам творения святых православной и католической церкви Кирилла и Мефодия – имеется в виду созданная братьями-миссионерами Азбука – соответствовали конкретные цифры, благодаря чему такие буквы могли порождать «пучок» ассоциаций².

Например, в отношении древнеславянской буквы *слово* мы можем говорить:

- а) о ее позитивном образе, который является базовым;
- б) о ее теневом образе;
- в) о ее числовом значении.

Соответственно, интересующая нас буква, с одной стороны, выступала в значении «озвученная мысль», «воплощенная идея», а с другой – «пустословие», «недовоплощенность» и т. п. в зависимости от обстоятельств. Выскажем предположение, что именно базовое значение буквы *слово* и определило возможность ставить знак равенства между словом и делом. Имеется в виду такая деятельность (мыследеятельность) человека, в которой этическая, т. е. ценностная или иначе – духовная составляющая слова неотделима от его материальности, вещности. В силу того, что актуализация искомой деятельности с неизменностью требует определенного усилия со стороны субъекта образования, которое инициирует возникновение нервно-психической энергии, мы имеем все основания говорить об овладении таким образом духовным опытом. Солидаризируясь с позицией В. М. Бехтерева, представленной им в статье «Бессмертие человеческой личности как научная проблема» [1], мы убеждены что искомый духовный опыт есть знак причастности каждого из нас к духовному или что то же – социальному бессмертию.

Иначе говоря, в ситуации, когда каждое слово неравно себе, человек оказывается поставлен перед необходимостью выбирать из этого неравенства такое, которое с наибольшей полнотой отвечает соответствующей этому слову действительности. Именно потому, что неизбежный в каждой новой ситуации выбор всегда непросто, во всех культурах молчание оказывается предпочтительнее говорения. Вспомним строки Федора Тютчева, представленные в его стихотворении «Selentium»: «мысль изреченная есть ложь», где ложь – это зазор, т. е. ничем не заполненная пустота между внутренним (невербальным, иррациональным) и внешним (вербальным, рациональным). Тогда «равнодушное значение» (А. Н. Леонтьев) есть не что иное, как слово, не одухотворенное личностным выбором субъекта образования, а потому – слово мертвое, застывшее в своей одномерности, плоское.

Тотальное распространение такого рода слов увеличивалось по мере того, как упрощалась славянская письменность, приводя к примитивизации языка, и росло количество людей, оперирующих языком исключительно на уровне коммуникации. Нежелание напрягаться и блуждать в параллельных смыслах сформировало особый тип человека, о котором упоминает в своей речи, прочитанной на вечере Пушкина, проходившем в Доме литераторов, Владислав Ходасевич. Обращая внимание на то, что уже многие из его соотечественников не способны проникнуть в глубину пушкинского слова, став туговаты на ухо от грохота и шума, производимых в последние годы, что пронзительность чувств поэта вынуждены они переводить на язык своих ощущений, ничем не окультуренных и притупленных «раздирающими драмами кинематографа», что уже «многие образы Пушкина меньше говорят им, нежели говорили нам, ибо неясно им виден мир, из которого почерпнуты эти образы, из соприкосновения с которым они родились» [11], Ходасевич делает весьма важный для нас вывод.

Люди эти – «не отщепенцы, не вырождаки: это просто новые люди, многие из которых «безусыми юношами, чуть не мальчиками, посланы были в окопы, перевидали целые горы трупов, сами распоролы немало человеческих животов, нажгли городов, разворотили дорог, вытоптали полей – и вот вчера возвратились, разнося свою психическую заразу. Не они в этом виноваты – но все же до понимания Пушкина им надо еще долго расти. Между тем необходимость учиться и развиваться духовно ими сознается недостаточно – хотя в иных обла-

стях жизни, особенно в практических, они проявляют большую активность» [11]. Видится далеко не случайным, что именно в это, описываемое Ходасевичем время, академик Павлов констатирует особое состояние русского ума. Речь идет о его неспособности осуществлять искомую корреляцию слова и дела, вследствие чего русские в большинстве своем воспринимают не столько действительность, сколько слова, ее обозначающие [8].

На первый взгляд, такое положение дел кажется невозможным. Однако, соглашаясь с тем, что использование языка как средства коммуникации ставит человека в зависимость от безличностного самоорганизующегося устройства или иначе – природной программы, которая определяет его действия, обратимся к весьма показательным примерам. В частности, вряд ли кто будет возражать, что когда мы украшаем свой дом певчей птицей, помещенной в клетку, трели, которыми птица услаждает наш слух, не являются особой формой птичьей благодарности нам за то, что мы берем на себя ответственность по уходу за пернатой. Нет, птица поет, действуя в полном соответствии с природной установкой на размножение, что позволяет квалифицировать ее пение с позиции обращенной к потенциальному партнеру информации. Вопреки обстоятельствам, когда, находясь в квартире высотки, птица просто не может быть услышана своим соплеменником, призывая его исполнить природный закон, она, тем не менее, поет в силу того, что не способна соотнести реальность и следование природной необходимости.

Аналогичным образом действует и самка комара. Найдя потенциальную жертву в лице человека и торопясь оповестить всех о возможном пропитании, самка не способна осознать, что ее писк одновременно настораживает «жертву», которая находит возможность прихлопнуть кровопийцу, не дожидаясь укуса. Точно также и оперирующие языком как средством коммуникации люди. Они хорошо знают, что лично им необходимо в данную минуту и готовы заполучить желаемое любым путем, не задумываясь о последствиях. Налицо ситуация, когда слова «оторваны» от реальной действительности. Образуемый при этом зазор формирует ложную установку сознания, когда, не принимая во внимание несовершенство образуемого глобализирующимся сообществом мира, индивид грезит наяву, жонглируя словами по своему усмотрению, без оглядки на их смысловую много-

значность и необходимость для каждой отдельной ситуации осуществлять поиск соответствующего ей смысла.

Выскажем предположение, что устранить иницирующую ложь пустоту между внутренним – иррациональным и внешним – рациональным возможно посредством следующих процедурных норм:

1) декодирование вербальных элементов индивидуальной информационной системы;

2) кодирование невербальных элементов этой же системы.

В целом обозначенные процедурные нормы обеспечивают не только реорганизацию индивидуальной системы в систему концептуальную, но и проблематизируют окружающую субъекта речи среду, освоение которой способствует его личностному росту, и, одновременно, создают условия для снятия требующей своего решения проблемы. С наибольшей полнотой процесс декодирования языкового знака и его последующего кодирования реализуется в процессе овладения разными видами искусства. Речь, в первую очередь, идет:

- о музыке и живописи как невербальных (несловесных) видах искусства;

- о таких синтетических видах искусства, как балет, театр, мультипликация (анимация), кинематограф, в которых вступают во взаимодействие два или более «языка» искусства, один из которых отмечен вербальностью (словесностью), другие – невербальностью (несловесностью).

В качестве примера обратимся к «Троице» Андрея Рублева. Думается, что именно в данном тексте культуры с наибольшей полнотой запечатлен осуществляемый каждым из нас процесс преодоления двойственного характера языка в со-бытии вербального и невербального опыта как неделимой целостности рационального и иррационального, дискретного и континуального, актуального и потенциального, в том числе информационной системы и системы концептуальной. Другими словами, рублевская «Троица» – своего рода ключ к пониманию открывающей одну из главных христианских святынь фразы: «1. В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. 2. Оно было в начале у Бога. 3. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть».

С точки зрения сугубо лингвистического подхода, библейское Слово может выступать коррелятом процесса *организации* информационной системы как врожденного природного «устройства» (Бог-

Отец) с целью его преобразования в «устройство» надприродное (Святой Дух). Результативность искомого процесса будет опознаваться в ситуации, когда плоть одухотворяется, а Дух воплощается (Бог-Сын).

Правомерность обозначенной позиции опознается в ряде моментов. В частности, солидаризируясь с архиепископом Сергием (Голубцовым) в том, что в соответствии с Символом Веры Сын должен сидеть «одесную» Отца, то есть по правую руку от Него, нельзя не признать, что символизирующий Бога-Отца ангел находится по отношению к Богу-Сыну слева, по отношению к зрителю – справа. Напротив, ангел, символизирующий Святого Духа, по отношению к Богу-Сыну находится справа, но по отношению к зрителю – слева. Принимая во внимание тот факт, что левополушарное сознание как аналог информационной системы структурирует любой материал так, что во всех без исключения случаях формируется однозначный контекст, предположим, что незыблемость природной программы, которую несет в себе информационная система, становится гарантом сохранности мира природы по одной простой причине. Такая программа зиждется на основе закона мерной напряженности, аналогом которого выступает закон естественного отбора.

Последний регулирует жизнедеятельность природного мира, обуславливая своего рода «социальное взаимодействие» между всевозможными видами, отрядами, классами и т. д. и т. п. Являясь надприродным феноменом, призванным обеспечивать поддержание мерной напряженности, обозначенный закон может рассматриваться аналогом Святого Духа, который вкупе с Богом-Отцом обеспечивают Царство Божие вокруг нас. Косвенным свидетельством верности представленной точки зрения служат следующие «сигналы текста»: преобладание зеленого и синего цвета в изображении расположенного справа от зрителя ангела коррелирует с цветом зеленого покрова земли и водной глади.

В свою очередь, расположенный слева от зрителя ангел отмечен преобладающим цветом золота (свет) и незначительным присутствием голубого (небо). Наконец, цвета, доминирующие в облачении центральной фигуры Троицы – темно-вишневый вкупе с голубым – мы связываем с цветом пропитанной кровью земли и цветом чистого неба, символизирующими имманентно присущий человеку разрыв между природным и надприродным, материальным и духовным, рациональным и иррациональным, дискретным и континуальным. Тот

разрыв, который он должен преодолеть, связав воедино одно с другим в их со-бытии. Почему этот разрыв неизбежен?

Думается, что, обладая свободной волей, человек, как правило, нарушает исходную мерную напряженность за счет умножения своих природных сил, что причиняет подчас непоправимый ущерб природе. Соответственно, гарантом сохранности окружающего человека мира, равно как и самого человека, будет создание некоего подобия существующего извне Царства Божия. Его место – внутреннее пространство личности. Другими словами, являя собой непосредственную связь с Богом-Отцом (информационная система), человек оказывается поставленным перед необходимостью стать неотъемлемой частью Святого Духа (концептуальная система), то есть одухотворить свою плоть или что то же – воплотить Дух, сделав для себя актуальным то, что присутствует лишь потенциально.

Правомочность подобного предположения обусловлена для нас тем, что, по сути, приобщение Святому Духу – есть иницирующий связь всего со всем процесс смыслообразования. Неслучайно поэтому, именно с деятельностью правого полушария связывается актуализация многозначного контекста, который не только не считывается всеми участниками коммуникации одинаково, но и не поддается исчерпывающей интерпретации, что оправдывает множество синонимов библейского Слова. Имеются в виду такие его варианты, как: Число (В. Налимов) [7]; Звук (А. Макаревич) [6]; Музыка (Н. Бобылева) [2]; Эмоция (В. Шаховский) [14]; Жест (А. и Н. Устины)³ [10] и т. п.

На наш взгляд, предложенный пример дает основание утверждать, что поскольку овладение основами каждого из перечисленных ранее видов искусства с неизбежностью происходит в опоре на декодирование языкового знака и последующее кодирование полученного в результате операции декодирования опыта, всякое искусство может рассматриваться в качестве уникального творения, обеспечивающего возможность метафизических упражнений для всех без исключения субъектов образования.

Примечания

¹ Подробнее по данному вопросу см.: [3; 4; 12; 13].

² Весьма примечательным в данном контексте видится тот факт, что многие любители словесности умудряются каждый по-своему

трактовать Азбуку Кирилла и Мефодия, порождая таким образом неограниченное число ее прочтений. Приведем лишь некоторые:

- «Азь буки веде. Глаголь добро есте. Живите зело, земля, и, иже како люди, мыслите нашъ онъ покои. Рцы слово твердо – укь фъреть херь. Цы, черве, шта ъра юсь яти!» («Я знаю буквы. Письмо – это достояние. Трудитесь усердно, земляне, как подобает разумным людям. Постигайте мироздание! Несите слово убежденно. Знание – дар Божий! Дерзайте, вникайте, чтобы Сущего свет постичь!»);

- «Я Бога Ведаю.

Говорю и делаю Добро.

Добро Есть Жизнь.

Живите Землею, она кормилица наша.

И Как мы Люди Мыслим, таков и Наш мир». Подробнее по данному вопросу см.: [9].

³ О жесте как первопричине говорила в одном из своих интервью и Майя Плисецкая: «В начале было слово, так считается. А я думаю, что в начале был жест, потому что жест понимают все, а слово не все». См.: [5].

Литература

1. *Бехтерев В. М.* Бессмертие человеческой личности как научная проблема // Бехтерев. Духовное завещание. О бессмертии... // Проза.ру. – URL: proza.ru 2019 /09 /25/933 (дата обращения 07.08.2021).

2. *Бобылева Н. В.* Вначале была музыка... // Историческая и социально-педагогическая мысль. – 2010. – № 2 (4). – С. 4—10.

3. *Волкова П. С.* Язык и речь в пространстве культуры: интерпретация и реинтерпретация // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. – 2017. – Т. 16, № 4. – С. 207—214. – DOI: <https://doi.org/10.15688/-jvolsu2.2017.4.20>

4. *Волкова П. С., Шаховский В. И.* Духовность в аспекте искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. – С. 187—198. – DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.187-198.2021

5. *Леонова О.* «Вначале был жест»: 95 лет Плисецкой // РИА Новости (Крым). 20.11.2020. – URL: <https://crimea.ria.ru/photo/20201120/1118949791/-vnachale-by-l-zhest-95-let-Plisetskoy.html> (дата обращения: 20.11.2020).

6. *Макаревич А. В.* Вначале был звук: маленькие иSTORYи. – М. : Эксмо. 2010. – 253 с.
7. *Налимов В. В.* Разбрасываю мысли. В пути и на перепутье. – М. : Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 384 с.
8. *Павлов И. П.* О русском уме // Академик Иван Павлов. Лекция «О русском уме» (1918). – URL: philologist.livejournal.com/8521977.html (дата обращения 07.08.2021).
9. Русская Азбука. – URL: <https://www.baby.ru/read/drevneslavanskaa-azbuka-i-perevod...> (дата обращения 07.07.2021).
10. *Устин А. К., Устина Н. В.* Культуросфера. Федеральное гос. науч. учреждение «Ин-т социальной педагогики» Российской акад. образования. – М. : Ин-т социальной педагогики, 2013. – 458 с.
11. *Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник. Речь на Пушкинском вечере в Доме Литераторов 14 февраля 1921 г. – URL: <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/kritika/hodasevich/koleblemyj-trenozhnik.htm> (дата обращения 17.08.2021).
12. *Шаховский В. И., Волкова П. С.* Смысл как социо-психологический феномен: методологический подход // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2019. – № 4. – С. 1—26. – URL: <http://www.tverlingua.ru>
13. *Шаховский В. И., Волкова П. С.* Язык как система: значение и смысл // Филологические науки в МГИМО. – 2020. – № 23(3). – С. 48—62. – URL: <https://doi.org/10.24833/2410-2423-2020-3-23-48-62>
14. *Шаховский В. И.* Вначале была ... эмоция // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2008. – № 11. – С. 19—23.

Фань Итун (Китай)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ КИНЕМАТОГРАФА В ОСВОЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Кинематограф сегодня оказывается едва ли не самым массовым видом искусства. Любой может по желанию (вне зависимости от месторасположения, будь то домашний кинотеатр либо зрительный зал торгового центра) «войти» в отличную от будничной жизни экран-

ную реальность, которая расширяет наш кругозор, совершенствует зрительные и слуховые анализаторы, дает возможность постигать замысел режиссера в опоре на визуальные планы – ракурсные композиции, рапидные съемки, смену временных пластов – реального и воображаемого, музыкальный ряд и слово.

Значимость подобного опыта определяется не только тем, что, как свидетельствуют ученые, современная социокультурная реальность проходит под знаком так называемого *визуального поворота* (данное понятие было введено в научный оборот американским философом Ф. Джеймисоном, получив дальнейшую разработку в трудах российских и зарубежных социологов и культурологов). В действительности, наибольший объем информации о мире – чуть более девяноста процентов – человек получает исключительно посредством глаз, что дает основание ставить знак равенства между зрением и интеллектом [9; 10].

Более того, то обстоятельство, что некогда визуальность представляла собой род письменности, обеспечивая доступ к необходимой людям информации в ситуации тотальной безграмотности, позволяет уподоблять визуальность речи. Выразительность и объемность последней в пространстве кинематографа обуславливается синтезом визуального, вербального и музыкального начала. Все это делает кинематограф одним из любимых видов искусства, интерес к которому никогда не ослабевает. Потому обращение к кинематографу на музыкальных занятиях представляется весьма перспективным с точки зрения тех возможностей, которые он таит в себе, выступая в качестве учебного материала.

Важно подчеркнуть, что по сравнению с педагогикой кино очень молодо, вследствие чего фундаментальных разработок в этом направлении нет. Однако когда таковые и встречаются, чаще всего речь в них идет о применении фильмов на уроках естественно-математического цикла, которые относятся к разряду документального кино. Еще реже обращение к кинематографу происходит на предметах гуманитарного цикла. Что же касается музыки как учебной дисциплины, то об использовании художественного или документального кино в рамках музыкальных занятий практически ничего не написано. В то же время, в работах П. С. Волковой [6; 7], О. В. Горбатовой [11; 12], Т. П. Рыльской [24], П. А. Татарского [27], И. Г. Хангельдиевой [30] обращает на себя внимание вопрос об ис-

пользовании кинематографа в качестве материала для социально-философского, социокультурного и культурологического анализа.

Специфика взаимодействия музыки с изобразительным рядом в пространстве кинематографа представлена в исследованиях Э. Н. Артемьева [4]. Роль музыки в звукозрительном синтезе раскрывается в статье К. Э. Разлогова и В. Ю. Храпачева [22]. А. А. Щербакова поднимает вопрос о музыке в контексте культурного диалога, реализуемого в российском кинематографе конца 80-х—90-х годов XX века [35; 36]. Проблема искусствоведческого анализа музыки в пространстве кинотекста решается в докторской диссертации Т. Ф. Шак [32].

Объект данной статьи – современный российский и зарубежный кинематограф. Её предмет – интерпретация и реинтерпретация классического музыкального наследия в современном кинематографе на музыкальных занятиях. Материал – работы российских и зарубежных режиссеров, в которых классическая музыка выступает в качестве неотъемлемой составляющей кинотекста. Цель же заключается в необходимости выявить педагогический потенциал кинематографа в освоении мирового музыкального наследия. Достижения поставленной цели требует постановки и решения некоторых задач:

- обозначить такие художественные образцы современного кинематографа, в которых фрагменты музыкальной классики выступают неотъемлемой составляющей синтетического художественного целого;
- изучить методы интерпретации и реинтерпретации как универсальные методы анализа произведений искусства;
- предложить алгоритм анализа музыкальной составляющей кинотекста с точки зрения ее визуальной интерпретации/реинтерпретации;
- выявить педагогический потенциал кинематографа в процессе освоения мировой музыкальной культуры на музыкальных занятиях.

Музыка в кинематографе: интерпретация и реинтерпретация

Кино и музыка: к истории вопроса

Свой отсчет кинематограф ведет с 1 ноября 1895 года, когда М. Складановский, находясь в Берлине, продемонстрировал изобретенный им «биоскоп», посредством которого была осуществлена

публичная демонстрация первых короткометражных фильмов. 28 декабря того же года, но уже в Париже, братья Люмьер для той же цели использовали «синематограф». За два последующих года подобные показы были произведены во всех мировых столицах, в том числе и в России. Первую киносъемку в Российской империи связывают с именем харьковчанина А. Федецкого. Будучи фотохудожником, он запечатлел сюжет, посвященный «Перенесению иконы Озерянской Божьей матери», который длился ровно полторы минуты.

Несмотря на то, что премьерные показы были связаны с опытом документального кино, именно в его недрах проходило зарождение игрового кинематографа – имеется в виду комедийная инсценировка братьев Люмьер «Полированный поливальщик». Совершенствование съемочной и проекционной техники привело к тому, что длительность фильма увеличивалась параллельно с увеличением средств художественной выразительности, реализуемых в рамках экранного искусства, в том числе мастерства режиссера и актерского коллектива.

Вопрос о появлении звуковой кинематографии изначально не связывался с какими-либо художественными задачами, поскольку традиция сопровождения музыкой немых картин возникла из чисто практических соображений. Дело в том, что благодаря ей становился менее слышимым треск, издаваемый киноаппаратом. Однако позднее, когда для нейтрализации шума была изобретена специальная звукоизоляционная будка, куда помещался аппарат, выяснилось, что полная тишина в момент демонстрации фильма оказывается столь же угнетающей, что и посторонний шум. Объяснение такого состояния сокрыто в объективной потребности человека в целостности восприятия, в единстве зримого и слышимого тем более, что временная, процессуальная природа музыки благоприятствовала ее сближению с кинематографом.

Отсутствие звукозаписывающей аппаратуры привело к тому, что в зрительном зале во время сеанса стал появляться тапер – музыкант-иллюстратор. Примечательно, что на первых порах игра тапера замещала все возможные звуковые элементы фильма. Но уже в начале сентября 1922 года мир познакомился с звуковым фильмом, премьерный показ которого прошел в Берлине.

Спустя три года, в 1925 году, компания “Warner Brothers” решила принять участие в рискованном для того времени звуковом проекте. Его результативность была связана с выпуском нескольких звуко-

вых фильмов, из числа которых наибольшую известность завоевал фильм «Певец джаза». Помимо музыкальных номеров, исполняемых признанным мастером Э. Джолсоном, в фильме звучала и речь музыканта, представленная небольшими фрагментами. Премьерный показ этого фильма состоялся 6 октября 1927 года, после чего обозначенная дата стала отмечаться как День рождения звукового кино.

Таким образом, нельзя не признать, что некоторые художественные принципы звукового кино ведут свою родословную еще от эпохи немой кинематографии. Уже тогда выявилась органическая потребность кино в музыке и наметились, правда, в примитивной, зачаточной форме некоторые способы использования ее в образно-драматических целях. На сегодняшний день музыка выступает не только в качестве неотъемлемой составляющей синтетического художественного целого, но и нередко оказывает воздействие на драматургию кинотекста. (В скобках заметим, что под синтетическим художественным текстом мы понимаем такой текст, целостность которого определяется синтезом двух или более видов искусства, обусловленным общностью авторской концепции и специфической для экранного вида искусства художественно-образной системой.)

Поскольку со временем синхронизация в сочетании зрительного и звукового рядов утратила свою обязательность, их соотношение приобрело самые разнообразные формы. При этом если количественно (по отношению к каждому отдельному фильму) музыки стало меньше за счет широко внедрившихся в киноповествование словесных диалогов и отсутствия непрерывности музыкального развития, то качество ее проявлений на уровне синтетического художественного целого значительно возросло. Речь идет не только о сложной звуковой партитуре, сотканной из музыки как вида искусства и музыки природы – шума листвы, стаккато дождя, фортиссимо водопада, solo соловья и т. д., и т. п., но и о музыке как о смыслообразующем факторе, обеспечивающем глубокое художественное воздействие на зрителя.

В качестве примера назовем художественный фильм В. Салтыкова «Куда течет море», созданный в 2019 году. Музыку к своему фильму режиссер писал в тандеме с композиторами Андреем Суротдиновым и Александром Маноцковым. В центре сюжета – интервью молодой журналистки, которое она собирается взять у успешного бизнесмена и политика Андрея Сергеевича. Вопреки ожиданиям зри-

тельской аудитории, «беседа» начинается с просмотра рисунков девушки, «реплики» которой представляют собой невербальную речь, актуализируемую посредством исполнения на фортепиано ее авторской музыки. В числе первого музыкального высказывания – пьеса «Любовь». Следующее музыкальное высказывание журналистки Ирины – пьеса «Благодарность». Затем – «Справедливость». Последняя – «Счастье», которое в предварительном комментарии Ирина уподобляет клавиатуре, поясняя, что без черных клавиш было бы невозможно найти белые.

Другими словами, музыка в фильме В. Салтыкова выступает в качестве организующего визуальный и словесный ряды начала, под знаком которого последовательно раскрывается суть каждой из четырех новелл. Что же касается интервьюера, то его «ответные» реплики мы слышим, скорее, внутренним слухом, поскольку звучащая в полной тишине речь Андрея Сергеевича отмечена паралингвистическими средствами выразительности – мимикой лица, выражением глаз и его позой. В итоге, именно сопереживание предложенным Ириной музыкальным высказываниям становится для журналистки показателем духовной близости между ней и ее собеседником. Потому ничто иное, как эта возникшая в процессе интервью близость дает девушке основание оставить после своего ухода коротенькую записку, адресованную Андрею Сергеевичу. В ней – информация о том, что Андрей Сергеевич – ее родной отец, а также слова благодарности за то, что он подарил ей жизнь, которую девушка воспринимает, как чудо.

Принимая во внимание неоспоримую ценность такого рода художественного материала, мы, тем не менее, сосредоточим свой исследовательский интерес на ряде кинематографических работ, в которых звучит классическая музыка, получившая мировое признание.

Киномузыка в аспекте интерпретации и реинтерпретации

Один из величайших режиссеров XX века – Сергей Эйзенштейн – считал, что уход от одномерности человека обусловливается стиранием границ между рациональным (вербальным) и иррациональным (невербальным) началами. Долгое время изучая специфику подсознания, которое, по мысли режиссера, предстает в качестве лона для интуиции как иррационального феномена, Эйзенштейн отказывается признавать правоту З. Фрейда, утверждая, что подсознание скорее можно рассматривать с позиции некогда утраченного челове-

ством рая, чем неотступно преследующего его ада – вместилища дурных наклонностей и постыдных мыслей [19; 37].

Эйзенштейн настаивал на том, что только неделимая целостность обоих начал обеспечит качественный скачок в личностном росте человека, у которого логическое мышление будет совершенствоваться наряду с мышлением постлогическим. Удивительно, что на протяжении всего своего творческого пути режиссер воплощал в своих работах установку на преодоление обособленности между вербальностью и невербальностью, добиваясь единства интеллекта и эмоционального переживания.

Интересно, что по свидетельству знавших Эйзенштейна людей, отмеченное единство демонстрировал и сам художник, когда занимался рисованием. Начиная работать вполне реалистически, режиссер вдруг отдавался во власть карандаша, оставляя за ним право вести за собой руку. Налицо обусловленная актуализацией невербального (визуального) мышления деятельность, о реальности которого, наряду с мышлением музыкальным, свидетельствуют такие ученые, как М. Арановский [1], Р. Арнхейм [2; 3], М. Ш. Бонфельд [5], М. И. Жинкин [15].

Разрабатываемые в данном направлении исследования российских и зарубежных ученых – отправная точка для изучения проблемы интерпретации и реинтерпретации как фундаментальной проблемы, решаемой в пространстве познающей и смыслообразующей деятельности сознания [32]. Осуществив проекцию полученных в рамках философии языка, социо- и психолингвистики, философии (эстетики) данных на область искусства, заметим, что принципиальное несовпадение интерпретации от реинтерпретации заключается в следующем.

Если интерпретация как деятельность по истолкованию, осмыслению первоисточника предполагает его сохранность на уровне целостной художественной системы [14], то в рамках реинтерпретации происходит одновременно как возврат к первоисточнику, так и отказ от необходимости ему следовать, как повторение прежнего опыта, так и его преодоление. В итоге подобный опыт приводит к неизбежной трансформации исходного текста, вследствие чего последний утрачивает свою изначальную целостность на уровне системы, становясь частью теперь уже новой художественной системы [6; 8].

В частности, О. В. Горбатова исследует в рамках интерпретации и реинтерпретации финальный фрагмент Симфонии № 9 Л. ван Бетховена на примере следующих киноработ:

- «Заводной апельсин» С. Кубрика;
- «Леон» Л. Бессона;
- «Покаяние» Т. Абуладзе;
- «Сталкер» А. Тарковского;
- «Лекция 21» А. Барикко [11].

По мнению ученого, во всех без исключения художественных образах налицо визуальная реинтерпретация первоисточника. Аргументируя свою точку зрения, исследователь высказывает следующее предположение. Будучи первооткрывателем в ситуации, когда слово в симфоническом жанре оказалось равноценным инструментам оркестра, Бетховен, однако, «использовал старый прием» [12]. В результате грандиозный замысел маэстро был сведен к жанру массовой песни. И далее: «действенный, подкрепленный маршевой характер музыки, призванной объединить человечество для грядущих свершений...», свел на нет текст шиллеровской «Оды к радости» (там же). Выстраивая систему аргументации, ученый замечает, что духовная радость не может быть отмечена столь явной публичностью, поскольку требует внутренней сосредоточенности и созерцания, но никак не устремленности, не сбиваясь с шага, идти в ногу с массой [12].

В целом диалог визуального и музыкального начал в рассматриваемых О. В. Горбатовой кинотекстах приводит к тому, что, соприкоснувшись с визуальным рядом, музыкальный ряд преодолевает замкнутость и односторонность безоговорочной оценки бетховенского шедевра, порождая отличное от традиционного видение обозначенного музыкального образца. Причем, если в фильмах Л. Бессона, Т. Абуладзе, А. Тарковского и А. Барикко звучание первоисточника остается неизменным, то в работе С. Кубрика «Заводной апельсин» в унисон с трансформацией личности главного героя происходит и трансформация музыкальной составляющей.

Опознаваемая слухом мутация музыки происходит за счет особым образом выполненной аранжировки. Ее автор – композитор Уолтер-Уэнди Карлос – работал над ней, используя синтезатор “Moog”. Специфика этого синтезатора заключается в возможности кардинально искажать тембровые характеристики инструментов симфонического оркестра [6].

На наш взгляд, подобный режиссерский прием полностью отвечает той деформации шиллеровского текста, которая обнаруживает себя в одноименной книге Энтони Бёрджесса. Принимая во внимание тот факт, что автор «Заводного апельсина» был профессиональным музыкантом, его реинтерпретация текста «Оды к радости» Шиллера скорее всего проходила под знаком Девятой симфонии Бетховена. Потому реинтерпретация хорового финала в режиссерской работе С. Кубрика выглядит столь убедительной на фоне видеоряда – кадров военной хроники, фиксирующих руины Сталинграда и чудом сохранившиеся фрагменты скульптурной группы – детского хора, которая украшала фонтан на привокзальной площади. Достаточно привести лишь два поэтических фрагмента, заимствованных из книги:

*Выше огненных созвездий,
Брат, верши жестокий пир,
Всех убей, кто слаб и сир,
Всем по morder – вот возмездье!
В зад пинай voniutshi мир!* (цит. по [34]).

Другой вариант, исполняемый под ту же мелодию – куплет, скандируемый тюремными заключенными:

*Чтобы чай окреп в стакане,
Не спеши его студить.
Так и мы другими станем
На свободу выходить* (цит. по [34]).

По свидетельству одного из них – главного героя – заключенные «выли и горланили эти *glurì* слова под непрестанные понукания: “Тромче, будь вы неладны, всем петь как следует!” – перемежающиеся рывканьем надзирателей: “Смотри у меня, номер 774922!” или “Ща вот подойду, получишь у меня, дерьмо!”» (цит. по [34]). Не вызывает сомнения тот факт, что «цитируемый фрагмент демонстрирует абсолютную несовместимость идеи свободы как таковой и хорового пения, осуществляемого под понукание надзирателя» [34]. В данном контексте нельзя не упомянуть не менее интересные художественные образцы, в которых налицо визуализация классической музыки, проходящая либо под знаком интерпретации, либо – реинтерпретации.

Назовем следующие режиссерские работы: «*Фуэте*» В. Васильева и Б. Ермолаева (музыкальные фрагменты из Мессы си минор И. С. Баха); «*Мастер и Маргарита*» Ю. Кары (фрагмент «Болеро» М. Равеля); «*Возвращение высокого Блондина*» Ив Робера (музыка Венгерского танца № 5 И. Брамса) [15]; «*Француз*» А. Смирнова (фрагмент I части Сонаты № 14 Л. ван Бетховена); «*Соларис*» А. Тарковского (хоральная прелюдия И. С. Баха фа минор); «*Великий диктатор*» Ч. Чаплина (музыкальные фрагменты из Венгерского танца № 5 И. Брамса и увертюры к опере «Лоэнгрин» Р. Вагнера) [16]; «*Рассекая волны*» Л. фон Триера («Сицилиана» из Сонаты № 3 g-moll И. С. Баха); «*Щелкунчик и крысиный король*» А. Кончаловского (фрагменты музыки балета П. И. Чайковского «Щелкунчик»); «*Москва*» (фрагменты музыки балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского); «*Неоконченная пьеса для механического пианино*» (фрагмент «Венгерской рапсодии» Ф. Листа); «*Несколько дней из жизни Обломова*» (ария Нормы «Casta Diva» из оперы В. Беллини «Норма»); «*Дама пик*» П. Лунгина (фрагмент оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского, ария Далилы из оперы К. Сен-Санса «Самсон и Далила»); «*Ночь в Венеции*» Л. Висконти (Adagietto из симфонии № 5 Г. Малера); «*Объяснение в любви*» И. Авербаха (Adagietto из симфонии № 5 Г. Малера, Концерт для двух мандолин А. Вивальди); «*Коко Шанель и Игорь Стравинский*» Ян Кунена (сценическая версия балета «Весна священная» И. Стравинского); «*Ностальгия*» А. Тарковского (Симфония № 9 Л. ван Бетховена); «*Бумажный дом*» Хесуса Кольменара и Алекса Родриго (Симфония № 9 Л. ван Бетховена); «*Набережная Орсе*» Бертрана Тавернье (Симфония № 9 Л. ван Бетховена); «*Песня для Марион*» Пола Эндрю Уильямса (Симфония № 9 Л. ван Бетховена) и многие другие.

Несмотря на множество примеров использования классической музыки в российском и зарубежном кинематографе, подчеркнем: наличие классического музыкального произведения в пространстве экранного вида искусства еще не является основанием для проблематизации учебного материала. Дело в том, что свою особую значимость киномузыка приобретает в процессе сравнительного анализа с первоисточником. Соответственно, предлагая для анализа музыкальной составляющей кинотекста те или иные режиссерские работы, необходимо разобраться в том, каким образом осуществлять анализ самодостаточного инструментального первоисточника и его инвари-

ант, помещенный в пространство синтетического художественного целого.

Педагогический потенциал кинематографа в освоении музыкального классического наследия

Сравнительный анализ музыки первоисточника и киномузыки: общее и особенное

Специально оговорим, что в ситуации включения киномузыки в учебно-воспитательный процесс в центре внимания его участников должен быть не столько музыкальный первоисточник, сколько его взаимодействие с визуальным и вербальным рядами. Отмеченная установка обусловлена тем, что музыкальное произведение, изначально созданное как самостоятельное художественное целое, оказывается частью нового художественного целого, в качестве которого предстает кинематограф. Здесь мы полностью солидаризируемся с П. А. Татарским. В своем диссертационном исследовании российский культуролог акцентирует внимание на том, что в кинематографе реализуется особый коммуникативный опыт, который квалифицируется с позиции «смешанной коммуникации» [27]. Последняя опознается посредством взаимодействия вербального, визуального и музыкального рядов, осуществляемого либо на равных началах, либо на уровне доминирования одного из них [27]. Подобное положение дел приводит к тому, что отмеченное взаимодействие требует нового подхода к осмыслению художественного целого, невозможное вне учета изначального синтеза слова, изображения и музыки [27].

Признавая обоснованность утверждения Т. Ф. Шак, которая настаивает на том, что действующие в киномузыке законы формообразования опираются на такие типовые музыкальные формы, как форма сонатного аллегро, форма рондо, форма вариации и т. д. [32], нельзя не признать верность следующего положения. В целом анализ музыки, звучащей в кинематографе, мало чем отличается от анализа музыки как вида искусства за исключением одного весьма существенного момента. Анализ киномузыки происходит вне синхронизации такого визуального и аудиального опыта, который вбирает в себя одновременно работу с нотным текстом и его звучащим эквивалентом.

Соответственно, сравнительный анализ музыкального произведения с его синтетической разновидностью может выстраиваться в опоре на следующие этапы:

1) определение культурных границ, отделяющих первоисточник от его варианта;

2) осознание временных рамок, в которые создавалось музыкальное произведение и его вариант, т. е. неременный учет социокультурного контекста, обусловившего рождение первоисточника и его функционирование в качестве части нового художественного целого;

3) средства выразительности, характерные для музыкального первоисточника и его киноверсии;

4) анализ музыкального содержания киномузыки и сравнительная характеристика полученных результатов с музыкальным содержанием первоисточника в аспекте социокультурной динамики.

На наш взгляд, обращение к киномузыке целесообразно в качестве закрепления пройденного материала, в центре которого оказывается конкретное музыкальное произведение, в том числе история его создания. Только в этом случае опыт постижения музыки первоисточника как части нового художественного целого будет иметь под собой некий фундамент. В качестве примера остановимся на двух художественных образцах. Имеются в виду режиссерские работы К. Муратовой и П. Уира. Наш выбор обусловлен тем, что названные режиссеры неоднократно обращаются в своих кинолентах к классическому наследию, в том числе к хоровому финалу Симфонии № 9 Людвиг ван Бетховена. Новый ракурс видения признанного шедевра делает рассмотрение работ К. Муратовой и П. Уира весьма интересным.

К. Муратова. «Увлечения» (Россия, 1994)

Выпущенный в прокат в 1994 году фильм К. Муратовой «Увлечения» выстраивается на противопоставлении мира людей и мира природы. Мир людей вбирает в себя находящиеся на излечении пациентов и медицинский персонал, мир природы – скакунов и управляющих ими жокеев. При этом если последние предстают более исполненными смысла, объединяющего всех стремлением к единой цели – добиться победы, то вторые оказываются зацикленными каждый на себе, вследствие чего их разговоры воспринимаются на уровне ре-

плик театра абсурда, а все их поступки видятся хаотичными и лишёнными логики.

В итоге при видимом взаимодействии мир людей изнутри оказывается отмеченным одиночеством и оторванностью от себе подобных, тогда как мир скакунов и наездников при очевидном внешнем различии демонстрирует подлинное единство. Не случайно один из персонажей фильма – фотограф – в качестве уникальных снимков показывает запечатленных на съёмке кентавров – существ, у которых голова и торс человека, а круп и конечности – коня. Их преимущество как перед людьми, так и перед животными заключается в том, что именно кентавр олицетворяет собой личность, которая полностью владеет своим природным началом, не выпуская из-под контроля свои природные инстинкты.

Знаменательно, что именно дурачества двух неопрятных мужчин на берегу моря, которые затевают между собой шуточную возню на песочном пляже, режиссер озвучивает фрагментом хоровой части Девятой симфонии. На этом визуально-музыкальном фоне все другие присутствующие в это время поблизости герои, чьими глазами мы наблюдаем за мужчинами, выпадают из кадра. Соответственно, вопреки установке на всеобщее братание, находящиеся в одном пространстве люди в действительности предельно далеки друг от друга. Их тотальная разобщенность угадывается в том, что каждый из них живет только своим увлечением и общение с себе подобными – это лишь повод рассказать другим свою собственную историю, которая звучит диссонансом по отношению к истории внимающего ему собеседника.

Напротив, конные скачки, равно как и подготовка к ним, изображаются под музыку той же Девятой симфонии, но не финала, а III части. Речь идет о Менуэте В-dur. Вопреки скорости движения слившихся с конем жокеев, музыкальный ряд исполнен глубокой задумчивости и философской созерцательности. Несмотря на то, что, на первый взгляд, темп музыки и ее характер вступают в противоречие с визуальным рядом, в действительности ничто другое, как осознанное, основанное на уважении к природе единство с ней человека, который выступает по отношению к ее творениям не безжалостным эксплуататором, а соработником, одинаково подверженным риску, становится залогом гармонии между ними обоими.

Не случайно тональность B-dur «знаменует собой Веру, Надежду и Любовь, как опору всего в этом мире» [17]. И если у Бетховена отмеченная танцевальностью вторая тема постепенно ослабевает перед натиском фанфарного звучания, служащего напоминанием о том, что совершенство еще не достигнуто, что идея объединения человечества еще не получила своего материального воплощения, то в фильме К. Муратовой именно вторая тема звучит в финале кинотекста, занимая тем самым сильную позицию. На наш взгляд, ничто другое, как звучание музыки III части Девятой Симфонии в фильме Муратовой дало снование критикам назвать эту работу российского режиссера одной из самых светлых и воздушных. Таким образом, вопреки замыслу композитора, финал симфонии с грандиозной шиллеровской одой предшествует ее – симфонии – Третьей части, что может быть квалифицировано на уровне визуальной реинтерпретации бетховенского творения.

Аргументация представленной позиции просматривается в ситуации, когда повторное звучание фрагмента «Оды к радости» сопровождает кадры скульптурной группы, изображающей детей. Их некогда излучающие радость и счастье лица подвержены разрушению и распаду. Неслучайно голова одного из скульптурных мальчиков оказывается перевязанной бинтами: происходящее на глазах у медперсонала уничтожение памятника не может не вызывать сострадание и то ли в шутку, то ли всерьез кто-то счел необходимым сделать то, что неизменно приносит пользу живым людям – оказать первую помощь.

Все вышеизложенное позволяет предположить, что режиссер подвергает сомнению возможность гармоничного сосуществования исполненного радости человечества самого по себе в противоположность являющих собой единое целое с природой людей. Знаменательно, что, нарушая культурные границы и временные рамки использования классической музыки, режиссер сохраняет звучание первоисточника в неизменном виде.

Питер Уир. «Общество мертвых поэтов» (США, 1989)

В отношении хорового фрагмента Девятой Симфонии Людвига ван Бетховена режиссерская работа П. Уира может быть квалифицирована как опыт интерпретации первоисточника, в котором визуальный ряд не противоречит музыкальному ряду. Под звуки шиллеровской оды демонстрируются кадры, в которых объединенное общно-

стью высокой цели юношество действует в унисон со своим наставником, иницилирующим школьное братство. При этом, как и в случае с киноработой К. Муратовой, несмотря на смещение временных и культурных границ киномузыка отвечает классическому звучанию симфонии.

Напротив, примером, в котором одновременно подвергаются трансформации и культурные границы, и временные рамки, и средства выразительности первоисточника, служит интерпретация фрагмента Увертюры 1812 года П. И Чайковского – имеются в виду темы побочной партии и «Боже, царя храни». Звучание музыки русского композитора происходит на уровне художественного свиста. Сопровождающая первое появление учителя английского языка и литературы побочная партия Увертюры позволяет предположить, что сюжет фильма будет выстраиваться вокруг некоего сражения, в котором никто другой, как учитель сумеет избежать фиаско, оставшись победителем.

Действительно, финал фильма со всей очевидностью демонстрирует преимущество рядового учителя перед директором школы – его главой, хотя при этом, как и в любом сражении, не удастся избежать потерь. Речь идет о трагическом уходе из жизни мальчика-подростка. Несмотря на увольнение, причиной которого якобы стало самоубийство одного из подопечных учителя, главный герой получает возможность убедиться в том, что для своих учеников, невольно предавших его, он был и остается духовным лидером. Специально оговорим, что, обращаясь к истории создания Увертюры П. И. Чайковским, школьники могут ответить на вопрос, почему учитель английского языка и литературы американской частной школы имеет представление о произведении русского композитора. Очевидно, что в данном случае налицо интеграция музыки и истории.

Место и роль кинематографа в процессе освоения мирового музыкального наследия

Определить место и роль кинематографа на музыкальных занятиях невозможно вне обращения к информации, полученной в результате ряда научных исследований. В частности, известно, что:

- посредством *аудиального канала восприятия* человек способен усвоить лишь пятнадцать процентов из общего количества передаваемой ему информации;

- посредством *визуального канала восприятия* человек способен охватить немного больший объем информации – двадцать пять процентов из общего количества;

- тогда же, когда происходит одновременная актуализация аудиального и визуального каналов восприятия в памяти человека остается шестьдесят пять процентов полученных сведений.

Соответственно, имеющиеся данные позволяют безоговорочно утверждать, что особый статус кинематографа как учебного материала оправдан тем, что «в процесс восприятия, кроме органов слуха, вовлечены органы зрения, через которые человек получает основную долю информации» [16, с. 233—242]. Предоставляя учащимся одновременно речевую, визуальную и музыкальную информацию, кинематограф, таким образом, создает оптимальные условия для полноценного усвоения изучаемого материала.

Знаменательно, что обозначенное преимущество кинематографа перед любым другим учебным материалом было замечено еще в первое десятилетие прошлого, XX века. Время запуска производства учебных фильмов датируется 1908 годом, когда в США Т. А. Эдисон снял две киноленты: «Домик мухи» и «Лягушка». В 1920—1930-е годы в ряде европейских стран стартовали экспериментальные исследования, нацеленные на выявление педагогического потенциала кинематографа, в связи с чем были организованы специальные учебные центры. В их числе А. К. Семенова называет центральное бюро педагогических картин в Великобритании и «Люче» в Италии [25].

Как пишут О. В. Константинова и А. А. Муравьева, с конца 1940-х годов в США и Европе учебные фильмы создаются по всем курсам средней и высшей школы [16, с. 233—242].

Что же касается России, то первое упоминание об использовании учебного кино практически совпадает с наступлением новой эпохи, поскольку происходит за три года до начала прихода XX века, в 1897 году. Уже ко второй его половине – в шестидесятые–семидесятые годы – в России стартует специальная программа «Учебное кино». В 1962 году мастерская режиссуры учебного кино открывается в стенах Всесоюзного государственного института кинематографии [25].

Если изначально становление учебного кино осуществлялось стихийно, нередко вне какой-либо основательно продуманной стратегии, то впоследствии, к концу семидесятых – началу восьмидесятых

годов XX века, работа по его использованию отмечена большей мотивацией и обоснованностью. Сегодня учебное кино оказывается подчас незаменимым при изучении того или иного предмета, инициируя проблемную ситуацию как необходимое условие качественного усвоения изучаемого материала.

Немаловажным в данном контексте для нас оказывается и то обстоятельство, что помимо профессионалов в создании учебного фильма могут принимать участие и сами школьники, тем более что для этого существуют специальные компьютерные программы. Несмотря на то, что посредством таких программ творческий процесс подчас предельно формализуется, однако и в этом случае школьники с неизбежностью формируют такие качества, как:

- умение выделять в учебном предмете главное и второстепенное;
- способность лаконично излагать изучаемый материал;
- возможность актуализировать образное мышление;
- готовность посмотреть на учебную задачу со стороны, избрав определенный ракурс в ее исследовании;
- владение техниками съемки и монтажа.

Все это позволяет констатировать, что на сегодняшний день не только закрепляются известные ранее дидактические функции учебного кино, но и появляются новые. В их числе – управление познавательной деятельностью, самовыражение и самопрезентация учащегося в учебно-воспитательном процессе. Подобный опыт получает в настоящее время все большее распространение как в России, так и за ее границами.

Например, в статье, посвященной историческому аспекту учебного кино, А. К. Семенова упоминает о Тони Даско. Работая учителем в одной из канадских общеобразовательных школ, он снимает фильмы, затрагивающие вопросы этики. Аналогичным образом в одной из красноярских школ образовался коллектив единомышленников, объединивший свои усилия в студии под названием «Творигора». Под руководством наставников учащиеся пробуют свои силы в создании социальной рекламы и учебных видеороликов [25].

Здесь же уместно вспомнить, что систематизацию имеющихся по данной проблеме наработок осуществил В. А. Менг, выступив автором методики создания образовательного фильма силами препода-

вателей и студентов на базе РПГУ им. А. И. Герцена в 2011—2012 годах.

По мнению учащейся в этом университете молодежи, положительным моментом в создании учебного фильма можно считать актуализацию установки на самообразование, поскольку такая работа требует освоения дополнительного материала, критического отношения к имеющимся сведениям, поиска возможностей, способствующих наиболее образно и ярко раскрыть изучаемую тему. Сам автор обозначенной методики называет следующие плюсы такой творческой работы:

«1) расширение спектра дидактических функций учебного фильма;

2) изменение роли и места учебного фильма в образовательном процессе (он помогает не только освоению содержания учебного предмета, но и развитию компетентностей, непосредственно не связанных с учебным предметом)» [18].

Другими словами, создание учебных фильмов совместными силами обучающихся и обучающихся может «органично включаться в образовательный процесс при изучении дисциплин гуманитарного цикла» [18].

Что же касается собственно музыкальных занятий, то для эффективности использования кинотекста в качестве учебного материала не требуется специальный опыт по созданию учебных видеороликов. Дело в том, что профессионально сделанное кино уже является собой синтетический художественный текст, который содержит в себе установку на проблематизацию учебной информации.

Перечислим ряд заданий, обращение к которым позволит сделать урок ярким и запоминающимся:

- просмотр фрагментов различных художественных фильмов, которые представляют собой визуальную интерпретацию одного и того же музыкального произведения, что позволит раскрыть смысловой потенциал первоисточника и в опоре на визуальный ряд зафиксировать на бумаге прилагательные, которые раскрывают характер музыки;

- просмотр фрагментов различных художественных фильмов, которые представляют собой визуальную реинтерпретацию одного и того же музыкального произведения, что позволит осознать не только

неоднозначность в восприятии неизменного первоисточника, обусловленную социокультурной динамикой, но и его современность;

- демонстрация визуального ряда, к которому предлагается подобрать музыку из представленного педагогом списка разноплановых музыкальных произведений (от трех до пяти) с последующей аргументацией выбора, который делает учащийся;

- необходимость ответить на вопрос, какое произведение какого композитора звучит в том или ином кинофрагменте, предложенном педагогом для просмотра;

- обсуждение достоинств либо недостатков конкретной режиссерской работы, в которой звучит тот или иной классический образец, предварительный просмотр которого учащиеся получают в качестве домашнего задания.

На наш взгляд, эти и другие учебные задачи будут способствовать поддержанию интереса у учащихся в освоении мирового музыкального наследия, а также повышению качества учебного процесса; пониманию того, что знания, полученные на музыкальных занятиях, далеко выходят за пределы учебного предмета, закладывая фундамент для формирования культуры мышления школьника.

Вместе с тем – и это видится принципиальным для современной социокультурной ситуации, когда в просторах интернета можно получить ответ на любой вопрос – работа с кинематографом ставит школьника перед необходимостью самостоятельно думать, выстраивая доказательную базу.

Все вышеизложенное позволяет признать, что преимущество кинопедагогики перед любым другим учебным материалом заключается в том, что:

- кино дает возможность освещать различные подходы в освоении мирового музыкального наследия;

- кинофильмы воочию демонстрируют востребованность мирового музыкального наследия и его непреходящую ценность для современных поколений;

- обращение к кинематографу обеспечивает целенаправленное формирование личности учащегося, в первую очередь, его мировоззрения как совокупности основных социально-политических, философских, этических принципов, системы взглядов на мир;

- кинематограф актуализирует рефлексивный опыт школьника, инициируя развитие самосознания.

На первый взгляд, реализация педагогического потенциала кинематографа в рамках музыкальных занятий усугубляет проблему нехватки свободного времени, на которую жалуются педагоги. Действительно, включение образцов экранного вида искусства в учебный процесс ставит педагога перед необходимостью, как минимум, хорошо знать не только киноклассику, но и отслеживать киноновинки, в том числе понимать артхаусное кино. Однако, тот результат, которым увенчаются необходимые со стороны предметника усилия – пропитанная творчеством атмосфера урока, широта кругозора учащихся, оригинальные задания, мотивирующие школьников на заинтересованный поиск, в том числе погружение в мир искусства, окупит возможные на этом пути неудобства. Тем более что в числе домашних заданий может оказаться и такое, выполнение которого будет связано с самостоятельным поиском со стороны учащихся тех фильмов, в которых звучит классика.

Только с учетом успешного решения обозначенных задач кинопедагогика станет одним из мощных средств формирования личности ребенка посредством синтеза искусств, в рамках которого фокус исследовательского интереса будет сосредоточен на музыкальной составляющей кинотекста.

Завершая, суммируем полученные результаты. Итак, особое состояние современной социокультурной ситуации, отмеченной доминированием визуального начала во всех областях жизнедеятельности современного социума, дает основание рассматривать кинематограф в качестве уникального учебного материала на музыкальных занятиях, независимо от того, идет ли речь о предмете «Музыка» в общеобразовательной школе или о предмете «Музыкальная литература» в таких специализированных образовательных учреждениях, как детские музыкальные школы или детские школы искусств. Во всех без исключения случаях обращение к кинематографу обеспечивает создание особой творческой атмосферы для осмысления мирового музыкального наследия, которое выступает в качестве части синтетического художественного целого.

Речь идет о том, что:

1) наличие визуально-вербального контекста, в пространстве которого звучит тот или иной музыкальный фрагмент, создает неоспоримые преимущества для постижения его смысла, что обусловлено

насыщением такого абстрактного вида искусства, как музыка, зримой конкретикой;

2) многообразие кинематографических работ, в которых неизменное музыкальное произведение подвергается многократным трансформациям, обогащает культурный опыт учащихся;

3) синтетический художественный текст, в пространстве которого звучит классический образец, обеспечивает учащимся возможность выстраивать систему аргументации, опираясь на очевидные для всех факты, что создает прецедент для творческой дискуссии, чья значимость в формировании культуры мышления, в том числе мышления музыкального не вызывает сомнения;

4) музыковедческий анализ киномузыки, не поддержанный нотным текстом, активизирует слуховую работу учащихся;

5) практически неисчислимо количество режиссерских работ, представляющих мировой кинематограф, дает богатейший материал для музыковедческого анализа киномузыки самой разной степени сложности, что позволяет обращаться к осмыслению ее интерпретации и реинтерпретации на протяжении всех лет обучения, продвигаясь от простого к сложному;

6) обращение к кинотекстам создает условия для формирования полноценной личности, отмеченной неделимой целостностью интеллектуального и эмоционального начал;

7) визуальные интерпретации и реинтерпретации классического музыкального наследия в мировом кинематографе расширяют область бытования академического музыкального искусства, выводя классические художественные образцы за границы музыкальных занятий в современное социокультурное пространство и обеспечивая тем самым актуальность искусства вне школы как неотъемлемой части нашей жизни.

Знаменательно, что обозначенный опыт не требует никаких дополнительных условий для реализации, поскольку сегодня каждый ребенок имеет сотовый телефон и наушники, что не только позволяет работать индивидуально, но и ставит запрет на преждевременный обмен мнениями, когда наименее расположенный к мыслительной работе школьник принимает на веру точку зрения другого. Вместе с тем, весьма перспективным для вовлечения кинематографа в музыкальные занятия видится и обращение к киномузыке таких современных композиторов, как Э. Артемьев, Э. Денисов, Л. Десятников,

А. Петров, В. Дашкевич и др. и ее – музыки – корреляционного анализа с академическим творчеством названных авторов. На наш взгляд, обозначенный опыт поможет развить у учащихся способность опознавать стиль композитора независимо от того, о каком виде искусства идет речь: массовом или элитарном.

Литература

1. *Арановский М. Г.* Музыка. Мышление. Жизнь : статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. – М. : Гос. институт искусствознания, 2012. – 440 с.

2. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.

3. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 386 с.: ил.

4. *Артемьев Э. Н.* Звукозапись – новый вид искусства // Рождение звукового образа : художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио: Сб. статей. – М.: Искусство, 1985. – 239 с. + 16 л. ил.

5. *Бонфельд М. Ш.* Музыка : язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства. – М.: Композитор, 2006. – 628 с.

6. *Волкова П. С.* Л. ван Бетховен в пространстве кинематографа: опыт ре-интерпретации // Медиамузыка: электронный науч. журнал. – М., 2015. – № 4. – URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/4_3.html (дата обращения 12.03.2021).

7. *Волкова П. С.* Музыка в современном кинематографе: к вопросу о реинтерпретации // Вестник Адыгейского государственного университета: серия 2 «Филология и искусствоведение». – 2009. – № 1. – С. 185—192.

8. *Волкова П. С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): дис. [...] д-ра искусствоведения: 17.00.09 – Теория и история искусства. – Саратов, 2009. – 347 с.

9. *Глезер В. Д.* Зрение и мышление. – СПб.: Наука, Санкт-Петербургская издат. фирма, 1993. – 283 + [1] с.: ил.

10. *Грегори Р. Л.* Разумный глаз. – М.: Мир, Редакция науч.-попул. и науч.-фантаст. литературы, 1972. – 216 с.: ил.

11. *Горбатова О. В.* Диалог в пространстве визуальной культуры (на примере анимации и кинематографа): дис. [...] канд. культу-

рологии: 24.00.01 – Теория и история культуры. – Саранск, 2016. – 173 с.

12. Горбатова О. В. Л. ван Бетховен в пространстве отечественного и зарубежного кинематографа: культурологический анализ // *Aspectus*. – Краснодар, 2017. – № 3 (16). – С. 57—76.

13. Горбатова О. В., Волкова П. С. Диалог искусств: музыка и кинематограф // Теория и практика общественного развития. – 2014. – Вып. 19. – С. 141—145.

14. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ. – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.

15. Жинкин Н. И. О кодовых переходах во внутренней речи // *Жинкин Н. И. Язык – Речь – Творчество: исслед. по семиотике, психолингвистике, поэтике* : (Избр. труды). – М.: Лабиринт, 1998. – 364 + [2] с.: портр.

16. Константинова О. В., Муравьева А. А. Фильм как средство формирования языковых и коммуникативно-речевых компетенций иностранный учащихся в учебно-профессиональной сфере // *Русский язык и культура в зеркале перевода*. – М., 2017. – № 1. – С. 233—242.

17. Людвиг ван Бетховен «Симфония № 9»: [история, приложено видео] //: *Soundtimes.ru* : Творческий Центр «Звуки Времен». – URL: <https://soundtimes.ru/simfonicheskaya-muzyka/udivitelnye-simfonicheskie-proizvedeniya/betkhoven-simfoniya-9> (дата обращения 12.04.2021).

18. Менг В. А. Учебный фильм в отечественной педагогике: от истоков зарождения к новым возможностям // *Человек и образование*. – СПб., 2012. – 3 (32). – С. 157—161.

19. Наблюдатель : [посвящ. 120-летию со дня рожд. С. М. Эйзенштейна; эфир от 24.01.2018] // [Офиц. Интернет-сайт телевиз. канала «Россия – Культура» («Россия – К»)]. – URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20918/episode_id/1650837/video_id/1768487/ (дата обращения 19.02.2020).

20. От египетских папирусов до компьютера: объективация сознания в становлении человеческой цивилизации и культуры: междунар. науч. конференция Краснодар – Шарм-эль-Шейх, 28 февр.—11 марта 2011 г. / под редакцией Б. П. Борисова, И. В. Кочубея. – Нью-Йорк; Краснодар: [б. и.], 2011. – 112 с.

21. *Подласый И. П.* Педагогика: новый курс: В 2 книгах: Учеб. для студентов высших учеб. заведений. – М.: Гуманитарный издат. центр ВЛАДОС, 2009. – Кн. 1. – 576 с.

22. *Разлогов К. Э., Храпачев В. Ю.* Музыка в звукозрительном синтезе // Вопросы философии. – 1988. – № 2. – С. 132—142.

23. *Рослякова Л. М.* Проблемное обучение как образовательная технология // Актуальные вопросы современной педагогики: материалы VI Междунар. науч. конф. (г. Уфа, март 2015 г.). – Уфа: Лето, 2015. – Часть II. – С. 206—209. – (Серия «Молодой ученый»).

24. *Рыльская Т. П.* Мифологема смерти в проблемном поле визуальной культуры : дис. [...] канд. культурологии: 24.00.01 – Теория и история культуры. – Краснодар, 2010. – 183 с.

25. *Семенова А. К.* Учебное кино: исторический аспект // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1. – Ч. 2. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=20038> (дата обращения 24.05.2021).

26. *Серигов В. В.* Обучение как вид педагогической деятельности: учеб. пособие для студентов высших учеб. заведений / под ред. В. А. Сластенина, И. А. Колесниковой. – М.: Издат. центр «Академия», 2008. – 256 с.

27. *Татарский П. А.* Реинтерпретация текстов культуры (на примере кинематографа XX века) : дис. [...] канд. культурологии : 24.00.01 – Теория и история культуры (философские науки и культурология). – Краснодар, 2010. – 181 с.

28. *Фань Итун.* Кинематограф как опыт интерпретации и реинтерпретации классического наследия: к вопросу о проблематизации музыкальных занятий // Ad Rupturam. У разрыва: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 4—6 марта 2020 г.). – Краснодар : изд. ИП Магарин О. Г., 2020. – С. 178—186.

29. *Фань Итун.* Воспитательные особенности киноискусства – как основа развития мировоззрения личности // 接近差距. У разрыва : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. «Актуальные проблемы современного социума: история, культура, образование». – Краснодар : изд. ИП Магарин О. Г., 2021 (принято к печати).

30. *Фань Итун (范益彤).* Из истории кинематографа // XII «Твердовские чтения»: Сб. материалов Междунар. науч.-практ.

конф. : г. Краснодар, 28—29 февр. 2020 г. – Краснодар: б. и., 2020. – С. 208—210.

31. *Хангельдиева И. Г.* Музыка: театр, кино, телевидение. – М.: Советский композитор, 1991. – 156 + [2] с.

32. *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста : на материале художественного и анимационного кино: Дис. [...] д-ра искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. – Ростов/на Дону, 2010. – 464 с.

33. *Шаховский В. И., Волкова П. С.* Эмотивность как принцип познающей и смыслообразующей деятельности сознания = Emotiveness as a Principle of Cognitive and Sensemaking Activities of Consciousness // Мир лингвистики и коммуникации: электрон. науч. журн. – 2017. – № 4 (50). – С. 138—163. – URL: <http://www.tverlingua.ru/> (дата обращения 12.05.2021).

34. *Шаховский В. И., Волкова П. С.* Этико-эстетический аспект экологичности эмоций в произведениях искусства // Вестник Российского университета дружбы народов : серия «Лингвистика». – М., 2015. – № 1. – С. 31—40.

35. *Щербакова А. И.* Феномен музыкального искусства в становлении и развитии культуры: дис. [...] д-ра культурологии: 24.00.01 – Теория и история культуры. – М., 2012. – 463 с.

36. *Щербакова А. А.* Музыка как фактор общения в отечественном кино конца 80—90-х годов // Вестник ЛГУ. Философия. – 2008. – № 4 (17). – С. 111—120.

37. *Эйзенштейн С. М.* Метод. – М.: Музей кино: Эйзенштейн-центр, 2002. – 688 с.

38. Эхо Греции: материалы Междунар. науч. конф. «Греческие истоки европейской и русской культуры» (Краснодар – Афины, 27 апреля—9 мая 2013 г.) / под общ. редакцией Б. П. Борисова, И. В. Кочубея. – Нью-Йорк; Краснода : б. и., 2013. – С. 61—63.

ГРИГОРИЙ ГАНЗБУРГ

О музыке Рахманинова

2-Е ИЗДАНИЕ



Г.И.Ганзбург

О музыке Рахманинова

О музыке Рахманинова: 2-е издание / Григорий Ганзбург. — [б. м.] : Издательские решения, 2021. — 24 с.

Публикация объединяет две из четырех работ известного ученого-музыковеда, директора Института музыкознания Григория Ганзбурга об особенностях авторского стиля гениального композитора и пианиста Сергея Рахманинова.

Предисловие

В этой публикации объединены две из четырех работ Г. Ганзбурга, касающихся творчества С. В. Рахманинова. Одна из них впервые была представлена в докладе на юбилейной научной конференции 2003 года "Творчество С. В. Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры", организованной Рахманиновским центром в Тамбове. Эта работа в разных вариантах была потом опубликована в московском журнале "Музыкальная академия" (2003, № 3) и в научном сборнике Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова (2005). Варианты второй работы напечатаны в научном сборнике харьковского фестиваля "Рахманинов и украинская культура" (С. Рахманинов: на переломе столетий (Вып. 3., Харьков, 2006.) и в научном сборнике Харьковского университета искусств им. И. П. Котляревского (2013). Для настоящего издания обе работы заново пересмотрены и дополнены автором.

РАХМАНИНОВСКИЙ ТИТАНИЗМ

Рассказывают, что В. Горностаева, говоря о конкурсе пианистов имени Рахманинова, сказала так: "Впечатление, будто один за другим выходили карлики и примеряли на себя костюм великана". Этим остроумным сравнением подчеркнуты вовсе не технические дефекты исполнения (с пианистической техникой у современных выпускников консерваторий всё в порядке). Имелась в виду мыслительная, интеллектуальная сторона интерпретации музыки большинством конкурсантов, — неадекватность их *понимания* Рахманинова. И одновременно подразумевалась некая глубинная особенность рахманиновского

стиля, с которой исполнителю нелегко совладать и которая осознается наблюдателем как несоразмерность, несопоставимость масштаба личности композитора и интерпретатора (примеряющего "костюм великана"). Казалось бы, трудность такого рода для музыканта-исполнителя привычна и не связана специально с интерпретацией Рахманинова. Масштабностью личности композиторы почти всегда превосходят исполнителей. Шуман, Шопен, Лист, Брамс – гиганты в сравнении с большинством пианистов, играющих их музыку. Но если сказать об исполнителях Шопена, что они примеряют на себя костюм великана, эта фраза "не прозвучит" (во всяком случае, не прозвучит так убедительно, как в случае с Рахманиновым). Очевидно, дело не в масштабе личности, а в секрете композиторского стиля, к которому не найден ключ.

Среди качеств рахманиновской музыки есть особый эффект, интуитивно многими ощущаемый, но пока не получивший названия и объяснения. Этот эффект стал проявляться после выхода композитора из творческого кризиса 1897-1901 годов и отчетливо дал о себе знать в Сюите №2 для двух фортепьяно и Концерте №2 для фортепиано с оркестром — первых послекризисных сочинениях. Речь идет о новом свойстве, которое приобрела музыка Рахманинова во *втором периоде творчества*, по существу, о новом стиле,

Периодизацию творчества следует ставить в зависимость не от возраста композитора (ранний период, средний, поздний) и не от места проживания (русский период, зарубежный). Смена периодов творчества происходит, как правило, в результате стилевых кризисов. Происходящая на всем протяжении истории музыки стилевая эволюция протекает не плавно, а толчкообразно. История музыки как бы пульсирует, а ударами пульса, толчками являются творческие кризисы, случающиеся в жизни каждого крупного композитора.

Под *творческим кризисом* надо понимать закономерный этап в жизни композитора, когда возникающие художественные замыслы не удается воплотить в материале при помощи имеющихся технических приемов, когда он *хочет* сделать одно, а *может* другое. Тогда композитор настолько интенсивно напрягает свои профессиональные возможности, что рождаются новые музыкально-языковые средства, нужные для воплощения новых идей. В результате происходит *стилистический сдвиг* и появляются произведения, написанные в новой

манере. **Период творчества — это время между двумя стилистическими сдвигами.**

Причины, характер течения и последствия творческих кризисов в истории музыки настолько многообразны, что потребовалось бы специальное исследование для создания их типологии. (Один из типов творческого кризиса, характерный для романтиков первого поколения, описан в моих публикациях о Дж. Россини и М. Глинке.¹⁾

Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия

Творческий кризис Рахманинова 1897 – 1901 годов, случившийся после неудачной премьеры Первой симфонии, всем хорошо известен, но едва ли всеми осмыслен. В литературе о Рахманинове много сказано о причинах этого кризиса, но не о его сущности и последствиях для стиля композитора. То есть, музыковедение пока не всё знает о стиле Рахманинова, это ограничивает наши возможности понимать и верно интерпретировать его музыку. Гёте говорил, что задача науки — сделать природу понятной всем². Применительно к нашей теме это должно звучать так: задача музыковедения — сделать музыку понятной всем. Музыковедение — **служба понимания** музыки (здесь я перефразирую высказывание С. Аверинцева о филологии³). Цель этой статьи — прояснить одну из глубинных особенностей музыки Рахманинова, непонимание которой делает исполнение его произведений стилистически неадекватным.

Стиль Рахманинова до и после кризиса — разный.

В те годы эмоциональная открытость, искренность переживания и непосредственность выражения чувств в искусстве ощущались как досадный анахронизм, нежелательный пережиток недавнего прошло-

¹ См.: Ганзбург Г. И. Россини и Глинка // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наукових праць. Вип. 10 / Упорядник Л. І. Шубіна. За заг. ред. Н. Є. Гребенюк. — Київ: Науковий світ, 2002. — С. 85-93; Ганзбург Г. И. Стилевой кризис Глинки и «россиниевский синдром» // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Том 1: Материалы международных науч. конф.: в 2-х тт. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 176-184.

² См.: Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гёте. — Ереван, 1983. — С. 7.

³ См.: Аверинцев С. С. Попытки объясниться: Беседы о культуре. — М., 1988. — С. 8.

го. Это был момент пресыщенности, усталости восприятия от некоторых качеств музыки предыдущего периода, от романтической стилистики с ее эмоциональной открытостью, искренностью высказывания, чувственностью, чувствительностью, которую долго и успешно культивировали композиторы-романтики трех поколений. (Н. Я. Мясковский даже говорил, что для музыки чувствительность – "элемент разлагающий"¹. Это означало, что музыка, содержащая такой элемент, недолговечна, не имеет будущего, следовательно, не является высоким искусством.) Именно поэтому, начиная со второй половины 1890-х годов и до середины XX столетия, стиль Рахманинова многими воспринимался с недоумением, вызывал стойкое неприятие, а нередко и сомнения в истинности его композиторского таланта. (Характерно высказывание П. П. Сувчинского: "Рахманинов весьма второстепенный композитор, с очень дешевой и подозрительной чувствительностью"².) Разумеется, не все были против такого рода музыки, публика охотно ее принимала. Слушатели малоискушенные (а таких большинство) всегда хорошо реагируют на чувственность в музыке. Но люди, более глубоко и тонко разбирающиеся в искусстве, в тот период явственно ощущали потребность в музыке иного стиля. Парадоксальность ситуации в том, что Рахманинов сам был одним из них, сам остро чувствовал, что меняется эпоха и не ко времени оказывается привычная романтическая манера; но при этом он не готов был принять и современных ему стилей, радикально модернизировавших музыкальный язык.

Неприятие привычного, с одной стороны, и неготовность к стилевым новациям, с другой, – таков психологический фон рахманиновского кризиса. Напомню кратко его внешнюю фабулу. 15 марта 1897 года А. К. Глазунов исполнил в Петербурге Первую симфонию Рахманинова (сочиненную еще в 1895 году). Симфония произвела отрицательное впечатление, в том числе и на автора. По распространенному мнению, виной провала Симфонии была небрежность Глазунова (мало репетировал, неправильно понял музыку, плохо исполнил). Сам Рахманинов скуп и неохотно высказываясь о причинах неудачи, говорил в основном о своих просчетах в инструментовке. Он

¹ Н. Я. Мясковский: Собрание материалов в двух томах. – Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – С. 323.

² Петр Сувчинский и его время / Сост. А. Л. Бретаницкая. – М.: Композитор, 1999. – С. 329.

наложил запрет на повторные исполнения и на издание Симфонии, партитуру не сохранил. И главное: в 1897 году наступила длительная пауза в сочинении музыки: новые произведения, обнародованные автором, датированы 1901 годом.

Принято видеть причины этого кризиса в действиях и мнениях многих людей: небрежности исполнителей, невнимании публики, недоброжелательстве критики. Всё это могло стать лишь поводом, но причина кризиса иная. Внешние причины могут привести не к кризису, а к депрессии. *Творческий* кризис наступает только в результате внутренних причин творческого характера, связанных с органическими процессами мутации стиля. Когда композитору претит его собственный стиль, возникает парадоксальное творческое затруднение: он хочет сделать по-другому, а может по-старому, — это и есть типичная ситуация кризиса, иногда приводящая даже к творческой парализации. Можно сказать, что наступление стилевого кризиса у Рахманинова шло по обычному "сценарию", но выход из кризиса имел неожиданные особенности, требующие специального обсуждения.

Напомню, что в истории музыки бывали разные варианты. Например, Бетховен вышел из затяжного кризиса обновленным, создав новый, по существу, романтический жанр вокального цикла ("К далекой возлюбленной") и выработав радикально новый язык, неприятно озадачивший современников в его поздних квартетах. Бывало и так, что композитор, войдя в фазу кризиса, как в пике, не смог из этого выйти, такое произошло, например, с Россини...

В случае с Рахманиновым можно было ожидать, что он, обретая в кризисные годы творческого молчания новый стиль, избегающий эмоциональной открытости, отойдет от анахроничной *романтической манеры*, казавшейся тогда не соответствовавшей духу времени. Однако, послекризисные сочинения показали, что "очищения" стиля не произошло, чувственность, пылкость высказывания сохранились, "океан страстей", свойственный раннему стилю Рахманинова, не исчез. Новизна была в том, что, оставаясь *океаном* страстей, безбрежным и необозримым, он одновременно стал той *каплей*, на которую направлен окуляр микроскопа. По другую сторону окуляра — наблюдатель, разглядывающий каплю, и видящий в ней кипение океана. В этом уникальная рахманиновская двуплановость: есть два субъекта

происходящего, между ними разница в масштабе. Субъект переживания и субъект наблюдения – одна и та же личность, мысленно пребывающая по обе стороны микроскопа. Эффект, разделяющий две ипостаси субъекта – не дистанцирование, а масштабирование, они раздельны, но их величины несоизмеримы. Личность автора пребывает одновременно и "в", и "над": *в* бушующем безбрежном океане страстей и *над* ним, как над микроскопической каплей. Психологическая раздвоенность лирического субъекта, который переживает эмоциональные бури в микромире персонажа и одновременно наблюдает за переживаниями из макромира автора, может быть условно определена как *рахманиновский титанизм*.

При всей доходчивости, ясности музыкального языка и кажущейся простоте намерений композитора, слушатель должен сложным образом ощущать рахманиновскую лирику как двухплановую, двумасштабную. Но для того, чтобы слушатель *так ощущал*, нужно, чтобы исполнитель *так осознавал* музыку. Мало передать горячие чувства. Требуется вместо наивной одноплановой чувственности уметь разыгрывать параллельно "театр переживания", и "театр представления". Когда исполнитель этого не делает, а только бурно переживает, приходится говорить о карлике, примеряющем костюм великана, то есть про того, кто живет в микромире (плавает в капле под микроскопом), но не может видеть этого сверху, из макромира.

В "первом стиле" Рахманинова был только один уровень непосредственного переживания. После кризиса добавился новый уровень, по отношению к нему "первый стиль" стал объектом рефлексии, взгляда со стороны (иногда с иронией), материалом манипуляции, интеллектуальной игры. Возникшую двухплановость можно понятийно определять по-разному, например, как человеческое и надчеловеческое. У Чайковского они пребывали в конфликте, у Рахманинова человеческое и надчеловеческое – уровни одного общего (двуединого) субъекта переживания.

Рахманинов первым сделал поворот в направлении к тому искусству, где впоследствии воцарился И. Ф. Стравинский, который стал играть стилями других композиторов, стилями разных эпох. Но чтобы играть ими, нужно занять такую позицию, откуда они кажутся маленькими, игрушечными, нужен масштабирующий эффект. Стравинский нашел такую интеллектуальную позицию, откуда стили ком-

позиторов видятся как крошечные объекты. Их можно мысленно брать пинцетом и рассматривать со всех сторон, можно комбинировать, перекладывать, пересыпать... Так возникло шокирующее знатоков и эпатирующее публику "стилевое чудо" Стравинского: выход даже не в межтональное пространство, как это бывало у Скрябина, Айвза, нововенцев, а в **межстилевое пространство**. Современники восприняли это как *варварство* (= чужестильность). Но раньше Стравинского подобным образом начал действовать Рахманинов, когда после творческого кризиса научился видеть с высоты, издали (как бы в уменьшенном масштабе) свой собственный докризисный стиль, что дало возможность этим стилем манипулировать. Подобного "гулливеровского" эффекта не знали музыканты прошлого: в эпоху Барокко, во времена классицизма и романтизма композитор не мог даже мысленно выйти за пределы своего стиля. В те эпохи за пределы стиля идти некуда: других стилей нет или они закрыты, как, например, для романтика-исполнителя закрыт стиль барокко и ему приходится "романтизировать" музыку Баха (вместо того, чтобы свободно переходить от стиля к стилю, как это стало возможным в исполнительском искусстве нашего времени). Произошедший в начале XX века поворот к стилевому плюрализму, кардинально и, по-видимому, необратимо изменил дальнейший путь развития музыкального искусства.

То, что удалось совершить Рахманинову при выходе из творческого кризиса, он сделал первым, и в этом историческое значение его опыта. Потом это стало делом ряда композиторов нового века: Стравинский осуществил выход в межстилевое пространство, после чего многие авторы стали практиковать полистилистику; путь Шёнберга – уход от всех стилей прошлого в новую, неведомую стилевую область, открывшуюся в результате изобретения додекафонической техники. Возможность манипулировать не только жанрами и формами, но играть стилями, манерами и техниками композиции – стала фундаментальным отличием музыки XX века от предыдущих эпох.

ЛЕЙТМОТИВ «Я» В МУЗЫКЕ РАХМАНИНОВА

Один из вопросов, которые ставит перед собой исследователь индивидуального стиля композитора, можно сформулировать так:

есть ли в структуре содержания произведений данного стиля образ автора, и есть ли в форме, в музыкальной ткани произведений специфические языковые элементы, представляющие от автора?

В искусстве бывают случаи, когда автор произведения собственной персоной предстаёт перед публикой, как бы выходя из-за кулис на сцену в качестве персонажа. Разумеется, в структуре произведения фигурирует не сам автор, а его *образ*, переданный в материале данного вида искусства. Для этого в структуре произведения нужен специальный носитель идеи «я», идентифицируемый как образ автора. В музыке такой носитель может создаваться мелодическими, ритмическими, гармоническими, фактурными, тембровыми средствами.

В истории музыки известны такие стилевые системы, в которых определенная комбинация звуков символизирует личность композитора и вводит ее в структуру содержания произведений. К такого рода явлениям относятся, в частности, индивидуальные композиторские стили И. С. Баха, Р. Шумана, Д. Д. Шостаковича. Во всех трех перечисленных случаях источником темы-символа, своего рода персонального клейма, послужили монограммы, буквенные сочетания, присущие фамилии или имени (BACH, SCHU, DSCH), прочитанные как ноты, расшифрованные по системе латинского буквенного обозначения звуков. Такой символ создает эффект *присутствия автора* (как субъекта высказывания или персонажа произведения).

Например, Бах умеет в нужный (важный) момент появиться в музыке сам, определенным образом лично *предстать* (перед кем предстать? перед публикой? пред Богом? перед потомками?). Что означает в Мессе h-moll наличие двух разных фуг на текст Kyrie eleison? Объяснить это можно тем, что первое Kyrie eleison – общинная молитва, а второе Kyrie eleison, которое начинается темой BACH (в си миноре эта формула принимает вид мелодии *h-c-ais-h-cis*) – сугубо личное, от собственного имени произнесенное молитвенное слово Баха.

О. В. Сурминова приводит большой перечень случаев использования в музыке монограмм и анаграмм имени автора. Она пишет: «В музыкальном искусстве употребление термина анаграмма (изоморфного понятию монограмма) – совершенно закономерно, так как композиторы порою составляют свои ономафонии путем свободной

селекции букв имени, что усиливает их скрытый смысл. Например: как зашифрованная фамилия (SHCHED – Щедрин, La-do-f – Лядов, B-la-f – Беляев), инициалы (DSCH – Дмитрий Шостакович, A(D)SCH – Альфред Шнитке, AB – Альбан Берг, EsG – Софья Губайдуллина, ED(Es) – Эдисон Денисов), как комплекс избранных «литер» (AD SCHBEG – Арнольд Шёнберг, ABA BEG – Альбан Берг и A EBE – Антон Веберн в Камерном концерте А. Берга; EsEF AD – Йозеф Гайдн, FA EsCHBE – Франц Шуберт, BE EsCHA – Роберт Шуман, FE DEsH BA – Феликс Мендельсон-Бартольди, HAEES B – Иоганнес Брамс, CHAD GE – Рихард Вагнер, HA EsAEs – Иоганн Штраус, CHAD Es – Рихард Штраус, A BCE – Антон Брукнер, GEs AHE – Густав Малер, A EG – Макс Регер, A HDE – Пауль Хиндемит, CA F – Карл Орф, HA EsE – Ханс Эйслер, A DEsEEsA – Пауль Дессау, AHE EsC – Карлхайнц Штокхаузен, AC E – Мау рисио Кагель, HA EsE – Ханс Хенце в Третьей симфонии А. Шнитке)»¹.

Изучая стиль С. Рахманинова, мы интуитивно ощущаем явную личностную, субъективную составляющую его музыки (даже автопортретность во многих моментах). Музыка Рахманинова *лично-зависима*, то есть полна самонаблюдений и самоописаний, самоотражений и медитативных погружений в себя, внутренних монологов и диалогов с самим собой, открытого проявления чувственности и моментов рационального самоанализа... Вот почему при исследовании стиля Рахманинова следует искать соответствующие композиционные приемы, языковые средства, элементы музыкальной ткани, несущие и вносящие в произведение семантику аутоперсонификации.

Наблюдения музыковедов пока не выявили монограмм, подтверждающих самоидентификацию композитора, при том, что известный вариант написания фамилии латиницей, которым пользовался Рахманинов (Rachmaninoff), казалось бы, давал хорошие возможности для создания своей «персональной» лейттемы.

В настоящей работе описана рахманиновская тема, семантика которой аналогична темам-монограммам, хотя она и не связана, как

¹ Сурминова О. В. Ономафонические формулы в контексте «диалогического слова» М. Бахтина (на примере композиторов XX-XXI веков) // Музыковедение. – 2009. – № 8. – С. 286-287.

это традиционно бывало в после-баховских стилях, ни с какой буквенной комбинацией, в том числе с фамилией композитора.

Ключом для раскрытия значений того мелодического комплекса, который выполняет функции лейттемы автора, является малозаметная на фоне рахманиновских шедевров вокальная пьеса, сочиненная «на случай». Речь идет о «Письме К. С. Станиславскому от Рахманинова» – произведении, предназначавшемся явно «не для печати», написанном на собственный прозаический текст в шутливой манере, уместной в дружеской компании или в театральном «капустнике». Однако, именно в этой «периферийной» пьесе композитор единственный раз, очевидно, не намеренно дал нам «ключ», зафиксировал вербально ту интонацию, с которой он ассоциирует свое «я», как бы назвал мелодическую формулу – аналог своего имени в музыке. О том, что это было сделано естественно, безыскусно, спонтанно, а вовсе не было специально рассчитано, продуманно и мастерски скомпоновано, свидетельствует предельная простота, аскетичность (чтобы не сказать скудность) мелодической линии, автор явно не старался искусственно сделать ее краше. На словах «*Ваш Сергей Рахманинов*» тоном легкой самоиронии композитор «проговорил» ту элементарную интонационную формулу, которую мы находим в разных вариантах в его серьезных сочинениях. «Письмо К. С. Станиславскому от Рахманинова» позволяет достоверно установить и осознать ассоциативную связь важнейших моментов рахманиновской музыки с его «я».

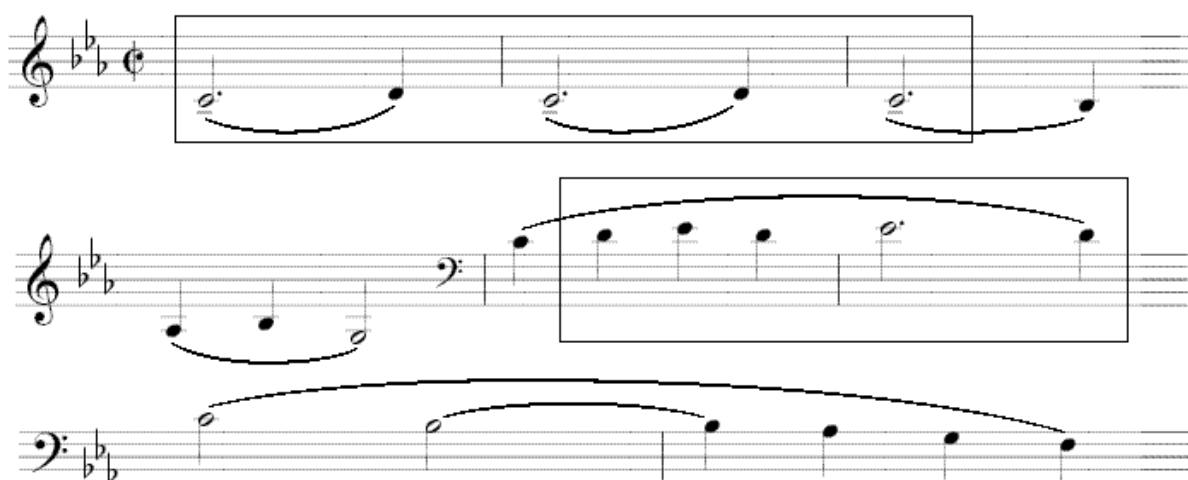


В «Письме К. С. Станиславскому от Рахманинова» (такты 34-35) семантизированы четыре варианта темы: 1) в вокальной партии оstinатное чередование основного и нижнего вспомогательного звуков,

расположенных на расстоянии тона, в пунктирном ритме; 2) в фортепианной партии, в правой руке – оstinатное чередование основного и верхнего вспомогательного звуков, расположенных на расстоянии тона в пунктирном ритме, 3) то же, но на расстоянии полутона; 4) в левой руке – то же, но равными длительностями. Все эти варианты темы встречаются в инструментальной музыке Рахманинова и имеют смысл лейтмотива.

Привожу лишь несколько примеров.

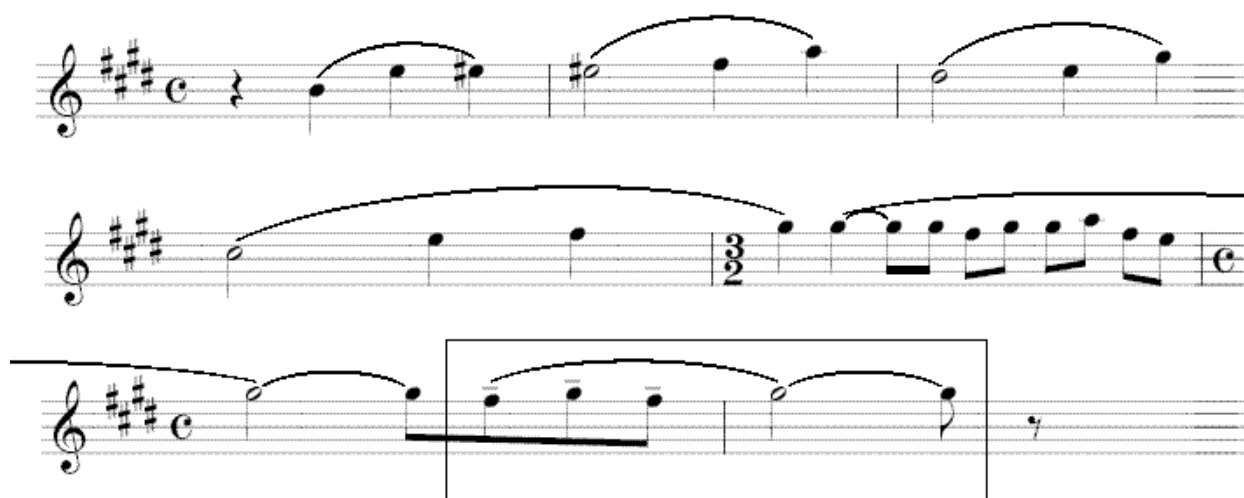
Тема I части Второго концерта:



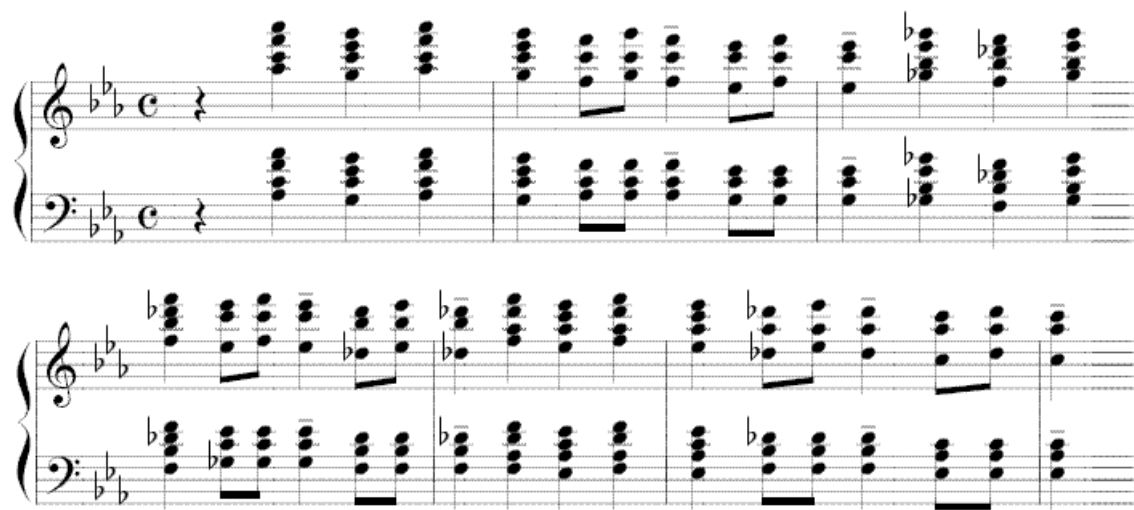
Модификации темы на гранях формы, например:



Лейтмотив, встроенный в тему II части Второго концерта:



В III части Второго концерта по существу вся тематическая ткань основана на лейтмотиве «я» в разнообразных фактурных обли- чьях и с применением приемов мотивно-тематической разработки. Вот, например, вариант, где воплощена идея трехуровневого секвен- цирования (движение звуков на секунду вниз внутри мотива плюс се- квенцирование мотива по секундам вниз внутри фразы и нисходящее по секундам секвенцирование фразы).



Начальные такты Третьего концерта, начальные такты поэмы «Колокола» – построены на том же лейтмотиве.

Все случаи появления лейтмотива «я» в этих и других произведениях Рахманинова еще ждут своего программного истолкования, особого для каждого конкретного эпизода. Но общей основой для понимания смысла рахманиновской лейтмотивной техники служит ее связь с рефлексивной стороной музыкального мышления.

Если опираться на классическое определение, данное рефлексии Вильгельмом фон Гумбольдтом, мы увидим, что сознательное использование при сочинении музыки тем-символов самоидентификации автора – важный композиционный прием, который позволяет создавать и культивировать в музыке рефлексия. Иначе говоря, тем-монограммы служат одним из инструментов музыкальной рефлексии. По В. фон Гумбольдту, рефлексия состоит «в различении мыслящего и предмета мысли.»¹ «Чтобы рефлексировать, дух должен [...] подобно предмету противопоставиться самому себе»² Именно такую функцию стал выполнять лейтмотив «я» в произведениях Рахманинова, сочиненных после выхода из творческого кризиса 1897-1901 годов. Лейтмотив «я» – одно из композиционных средств, обеспечивших новые свойства послекризисного стиля, сущности которого посвящена моя предыдущая статья о Рахманинове³.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брянцева В. С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. — 645 с.
2. Воспоминания о Рахманинове / Сост. З. Апетян. — Т. 1, 2. — 5-е изд., М.: Музыка, 1988.
3. Ганзбург Г. Лейтмотив «Я» в музыке Рахманинова // С. Рахманінов: на зламі століть. Вип.. 3. / Під ред. Л. А. Трубнікової. — Харків, 2006. — С. 101-105.
4. Ганзбург Г. Образ композитора в музыкальном произведении // / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П.

¹ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. Пер. с нем. под ред. Г. В. Рахмишвили. — М.: Прогресс, 1984. — С. 301.

² Там же.

³ См.: Ганзбург Г. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Музыкальная академия [Москва]. — 2003. — №3. — С. 171-173.

Котляревського; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків: Вид-во ТОВ «С. А. М», 2013. — С. 191-201.

5. Ганзбург Г. Стилевой кризис Глинки и «россиниевский синдром» // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Том 1: Материалы международных науч. конф.: в 2-х тт. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 176-184.

6. Ганзбург Г. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Музыкальная академия [Москва]. — 2003. — №3. — С. 171-173.

7. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. Пер. с нем. под ред. Г. В. Рахмишвили. — М.: Прогресс, 1984.

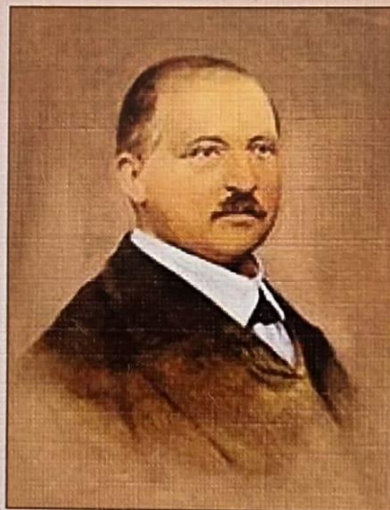
8. Келдыш Ю. Рахманинов и его время, М., 1973.

9. Мясковский Н. Я. Собрание материалов в двух томах. — Т. 1. — М.: Музыка, 1964.

10. Петр Сувчинский и его время / Сост. А. Л. Бретаницкая. — М.: Композитор, 1999.

11. Фролов С. Памяти Ручьевской. К истокам одного термина в рахманиноведении // Музыкальная академия. — 2014. — №1. — С. 109-112.

Татьяна Гершбейн



**Композитор и его творчество
в свете аналитической психологии
(на примере симфонизма А. Брукнера)**

Т.Ш.Гершбейн

**Композитор и его творчество
в свете аналитической психологии
(на примере симфонизма А. Брукнера)**

Композитор и его творчество в свете аналитической психологии (на примере симфонизма А. Брукнера). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. – 80 с.

Феномен творчества, психология творческого процесса, взаимоотношение личностного и творческого в художнике – темы, интересовавшие мыслителей всех времен и народов. В настоящем исследовании рассматриваются некоторые аспекты взаимодействия композитора и его произведения в свете теории К. Г. Юнга, предпринята попытка анализа личности и творчества А. Брукнера на основе объединения концептуального и категориального аппарата аналитической психологии и музыкознания.

Психологический портрет личности композитора (фрагмент)

Психиатр Антон Ноймайр в исследовании "Музыка и медицина. На примере немецкой романтики"¹ объясняет особенности и странности творческого гения Брукнера диагнозом "невроз", симптомы которого проявлялись в течение десятилетий:

- неуверенность в себе и низкая самооценка;
- инфантильность;
- недоверчивость, параноидальная мания преследования;
- тенденция к повторам, схематизму в поведении (попытки посвятаться, стремление экзаменоваться).

По мнению Ноймайра, с 1865 года у композитора проявились еще и симптомы благоприобретенного невроза: навязчивое стремление пересчитывать листья на деревьях, окна на фасадах домов, жемчужины в ожерельях дам, звезды на небе. К этому прибавилась навязчивая идея осушить Дунай, а исступленное перебирание чёток доводило Брукнера до полного изнеможения. Скрупулезность в вопросах религии, неукоснительное соблюдение постов, педантичное фиксирование молитв в календарях и многочисленные навязчивые просьбы к епископу об отпущении грехов также объясняются неврозом. В мае 1867 года наступил кризис: все неврастенические явления

¹ Ноймайр А. Музыка и медицина. На примере немецкой романтики. – Дубна: Феникс, 1997. – 496 с.

достигли кульминации, что, по мнению австрийского психиатра Эрвина Рингеля, явилось драматической кульминацией его психопатологии. Некоторые признаки свидетельствовали об эндогенной депрессии, угрожавшей целостности его личности (не исключен фактор наследственности – мать композитора была подвержена депрессиям). Брукнеру казалось, что он сходит с ума. Благодаря курсу психотерапии душевное состояние композитора улучшилось, хотя до конца жизни композитора сопровождали периоды большей или меньшей стабильности, восторженных взлетов и глубокого уныния.

И всё же, по мнению Ноймайра, диагноз невроз, поставленный на основании анализа фактов биографии А. Брукнера, не означает совпадение оценки человека и художника. Возможно, обращение к аналитической психологии К. Юнга позволит увидеть личность и творчество этого уникального композитора в несколько ином свете.

Отчуждение Брукнера от внешнего мира способствовало его углублению "в себя", в воспоминания и мечты, формированию у композитора интровертного восприятия мира, которое усиливалось типичной, по мнению Юнга, психастенией. Аналитическая психология связывает такой тип личности с проблемой "Вечного Ребенка" – *puer aeternus* (у этого термина нет негативной окраски, он употребляется для обозначения типичных установок и моделей поведения).¹ Людвиг Шпайдель – критик, современник Брукнера, писал о нем: "Брукнер был наивен как дитя, но как умное дитя, отлично знающее, чего хочет. И как дитя он помещал себя в центр мироздания и оценивал всё происходящее с наивным эгоизмом".² Наивность, экзальтированность, страх перед какими-либо переменами в жизни, заниженная самооценка, отсутствие реалистического взгляда на повседневные вещи, неумение решать проблемы, отстаивать свою точку зрения – все эти проявления комплекса "Ребенка" у Брукнера при столкновении с действительностью приводят к состоянию фрустрации: жизнь представляется ужасной, а окружение – враждебным. У него формируются признаки комплекса невротической тревожности с ананкастическим синдромом, что соответствует педантичному типу личности,

¹ Шарп Д. Незримый ворон: Конфликт и трансформация в жизни Франца Кафки. – Воронеж: НПО. МОДЭК, 1994. – С. 11.

² Ноймайр А. Музыка и медицина. На примере немецкой романтики. – Дубна: Феникс, 1997. – С. 464.

по Леонгарду. На этом фоне, собственно, и развивается у композитора психастения. "Я совершенно покинут и от всего мира уединен...", "Люди не хотят ничего знать обо мне...", "Мне досаждают весь свет – мне остается только искусство..." – пишет он друзьям.¹

Комплекс невротической тревожности в сочетании с проблемой "Ребенка" способствует "побегу от реальности", как компенсации – побегу в искусство. Довольно длительный период (собственно, это начало его профессиональной композиторской деятельности) Брукнер работает исключительно в сфере культовой музыки, и это неудивительно. Для искренне и горячо верующего Брукнера месса была, возможно, более интимным и лирическим жанром, чем симфония. Бог в понимании Брукнера – это целостность мироздания, гармоничное величие природы и, конечно, Библия – воплощение извечной мудрости. Даже живя в Вене, Брукнер два часа в день посвящает молитве, заслышав колокольный звон во время лекции в университете, композитор опускался на колени и произносил слова молитвы. Сочинение музыки он воспринимает как служение Богу. "...создавая музыку, я благодарю Господа Бога; он дает мне эти дары".²

Создав в музыке идеальный мир, композитор нашел своеобразное "спасение". Изменяется его отношение к окружающей жизни: снижается уровень тревожности и одновременно, как форма психологической защиты, появляется обесценивание действительности. Для Брукнера начинается так называемая "условная жизнь", что, по теории аналитической психологии, тоже присуще комплексу "Ребенка". Но раздвоение между воображаемым и реальным миром только углубляет его внутренний конфликт. "...вследствие неудовлетворенного отношения к объекту... в бессознательном возникает компенсирующее отношение к объекту, которое в сознании утверждается как безусловная склонность к объекту, которая не поддается вытеснению. Чем больше Эго старается обеспечить себе все возможные свободы, независимость, отсутствие обязательств и всевозможные предпочтения, тем больше оно попадает в рабскую зависимость от объективно данного. Свобода духа заковывается в цепи унижительной финансо-

¹ Белецкий И. Антон Брукнер: Краткий очерк жизни и творчества: Популярная монография. – Л.: Музыка, 1979. – С.43.

² Ноймайр А. Музыка и медицина. На примере немецкой романтики. – Дубна: Феникс, 1997. – С. 416.

вой зависимости и независимый образ действий раз за разом отступает, сломленный общественным мнением, моральное преимущество попадает в болото малоценных отношений, желание властвовать завершается жалобной тоской – желанием быть любимым".¹ Никто из окружения Брукнера не догадывался о его страданиях, он замкнулся в себе.

Аналитическая психология проводит аналогии между подобным состоянием и герметичным сосудом, который необходимо держать закупоренным для преобразования содержимого под воздействием тепла. С психологической точки зрения это означает, что необходимо избегать рассеивания тепла внутреннего огня путем эмоциональных реакций во внешнюю среду, то есть уважать так называемый теменос (место, недоступное для посторонних и защищенное от влияний внешнего мира, которые нарушают покой).

У Брукнера функцию теменоса начали выполнять его симфонии – воплощение истинных, первозданных процессов внутреннего Космоса индивида. Почему именно к жанру симфонии обращается композитор в период "условной жизни"? Прежде всего, потому что это "чистая" инструментальная музыка, не ограниченная определенным текстом или программой (содержанием), музыка, рожденная вдохновением, будто выливается сплошным потоком из глубин души и обретает определенную форму лишь на бумаге. В симфонии наиболее тонко и естественно воссоздается сущность ее творца, потому что она является, в большинстве случаев, проявлением бессознательного (ведь до сих пор остается загадкой "механизм" появления в мозгу композитора его новых произведений). Кроме того, симфония, как масштабное художественное полотно, наиболее пригодна для воплощения сложного конфликтного содержания. И, наконец, симфония, воплощающая в себе повествование о человеке в разных ипостасях, является, по мнению исследователя М. Арановского, антропоцентрической концепцией мира.²

Возможно, композиторское творчество выполняло определенную терапевтическую функцию: симфонии стали той средой, при по-

¹ Юнг К. Г. Психологические типы. – Санкт-Петербург: Ювента – Москва: Прогресс-Универс, 1995. – С. 461

² Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: Исследовательские очерки. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 285 с.

мощи которой Брукнер придавал конкретную форму своим проблемам и, таким образом, получал возможность видеть их в несколько ином свете, осознавать их. "Если всё, что творится в душе, есть слабость, то я прибегаю к силе и пишу мощную музыку", – писал композитор друзьям.¹ Психологическая теория сохранения теменоса после смерти выразительно проступает в отношении композитора к его последней симфонии. Брукнер, раньше готовый выполнить любые "коррективы" относительно своей музыки, Девятую недописанную симфонию прячет даже от друзей и отдает дирижеру берлинской оперы К. Мунку для того, "чтобы с ней ничего не случилось". Серьезно больной композитор, ощущая приближение смерти, стремился защитить свою "лебединую песню" от посторонних вмешательств, что является свидетельством его глубокого одиночества. Брукнер посвящает свою Девятую симфонию Богу: "Теперь я посвящаю Царю всех царей, Господу моему, это мое последнее произведение и надеюсь, что он милостиво примет мой дар и позволит мне завершить его. Поэтому намереваюсь поместить "Alliluя" во вторую часть финала (...), дабы симфония окончилась хвалебной песнью Господу".² Можно допустить наличие психологического подтекста такого решения – появление качественно новых личностных черт А. Брукнера, но прояснить это в связи с отсутствием документальных материалов можно, лишь рассматривая творческую модель и основные музыкальные образы композитора в их эволюции.

Анализ творчества Брукнера с позиций аналитической психологии.

а) интроверсия как система, ее основные принципы

1. Принцип бицентризма.

В зависимости от того, что составляет содержание сознания человека – объективная реальность или субъективные мотивы, соответственно выделяются два основных механизма психики: экстраверсия и интроверсия.

¹ Ноймайр А. Музыка и медицина. На примере немецкой романтики. – Дубна: Феникс, 1997. – С. 467.

² Ноймайр А. Музыка и медицина. На примере немецкой романтики. – Дубна: Феникс, 1997. – С. 455.

Интроверсия как установка психики предполагает преимущественную направленность сознания на субъект, большее внимание внутреннему миру индивида, а не реалиям внешнего бытия. Преобладание этой направленности является результатом динамического сопряжения сознательного и бессознательного. Если интроверсия становится содержанием сознания, то экстравертное видение мира оттесняется в область подсознания. Таким образом, интровертная установка психики всегда предполагает наличие двух взглядов, двух углов зрения на рассматриваемую проблему.

Принцип бицентризма становится важнейшим при характеристике и интроверсии как данности, и сопряженных с ней типов процессуальности, что в условиях симфонизма проецируется более всего на драматургический план произведения. Примером могут служить первые части сонатно-симфонических циклов А. Брукнера («человек действующий»), которые, по всей вероятности, являются воплощением в музыке основного внутреннего конфликта личности. Для дальнейшего определения брукнеровской модели первых частей симфоний предлагается самая общая схема сонатной формы, то есть модель, которая сложилась исторически.

Экспозиция			Разработка	Реприза		
Экспонирование основного музыкального материала			Развитие музыкальных тем	Возвращение музыкального материала экспозиции на качественно новом уровне		
Главная партия Г.П.	Побочная партия П.П.	Заключительная партия З.П.		Г.П.	П.П.	З.П.

Как известно, принцип бицентризма характерный для сонатной формы, связан с местоположением основного формообразующего контраста. При этом динамические сопряжения являют собой актив-

ный импульс к дальнейшему разворачиванию. Так, в процессе развития симфонии эпохи венского классицизма все большее значение обретал внутритематический контраст – иными словами: воплощение бицентризма на уровне темообразования. В сонатной форме романтиков изменяются и масштабы разделов, и количество тематических образований. В творчестве А. Брукнера эти процессы столь значительны, что позволяют некоторым исследователям (к примеру, В. Ниловой) говорить о замене в сонатной экспозиции первых частей его симфоний принципа полярного бицентризма принципом полярного полицентризма, менее динамичным по своей сути.

В симфониях А. Брукнера местоположение контраста нетрадиционно: между сферой главной-побочной и заключительной партиями. Если образы главной и побочной партий соотносятся друг с другом по типу контраста-дополнения (реже контраста-сопоставления), то появление заключительной партии впервые в экспозиции дает ощущение иного типа контраста с более ярко выраженными сонатными качествами.

Необычна и сама заключительная партия. Суть не столько в невероятно разросшихся ее масштабах, сколько в принципиально иных по сравнению с предшествующими темами средствах выразительности. Тем самым, в брукнеровских экспозициях не только равнозначны три сферы, но даже более того – генеральный контраст на уровне этого раздела сонатного аллегро возникает между главной и побочной партиями, с одной стороны, и заключительной – с другой.

Степень близости главной и побочной тем может быть различна. Темы главных партий, как правило, звучат на фоне трепетного, как бы создающего «ореол святости», тремоло струнных на звуках тонического трезвучия, как в Четвертой симфонии (пример № 1), тонической терции, как в Пятой и Седьмой (пример № 3) симфониях, или тонического органного пункта, как в Восьмой (пример № 4) и Девятой (пример № 6) симфониях.

Возвышенная, строгая, неторопливая лирика побочных партий дополняет образный строй главных. При этом темы побочных партий обычно более приближены к бытовым жанрам и в данном аспекте составляют контрастную сферу по отношению к более отдаленным от конкретных источников главным темам. Так, в первой части Четвертой симфонии побочная партия ассоциируется с посвистом синицы

(«Zi-zi-bi» – буква «В» в партитуре). Песенные и танцевальные элементы обычно выражены более опосредованно и лишь в каких-то из тем чуть более преобладает песенность (как в побочных темах первых частей Второй и Седьмой симфоний – буква «В» в партитурах) или танцевальность (как в побочной партии первой части Пятой симфонии – буква «С» в партитуре). Однако, бывают случаи и интонационного единства этих двух тем, как, например, в первой части Восьмой симфонии, где побочная партия (пример № 5) основана на втором, распевном элементе главной (пример № 4). Триольный ритмический фон побочной темы первой части Шестой симфонии (буква «В» в партитуре) объединяет ее со вторым элементом основной темы (пример № 2) данного раздела экспозиции.

Если средства выразительности главной и побочной тем в большей или меньшей степени близки друг другу и рассредоточены в делящемся состоянии, то в заключительной партии время будто сжимается, ощущению чего способствуют многие выразительные средства. Одно из них – ритмические и гармонические оstinato, многократные повторы ритмоформулы в пределах одной гармонической функции, после чего следует смена гармонии и вновь устанавливается оstinato движение. Образуются своего рода пласты, чередование которых, в сочетании с динамическими, тембровыми и регистровыми нагнетаниями, становится основным принципом развертывания. Причем, ритмоформулы, лежащие в основе оstinato, могут иметь достаточно индивидуализированный облик (как в Пятой – буква «G» в партитуре,



и Шестой симфониях – буква «F» в партитуре)



или строиться на общих формах движения (как во Второй – буква «D» в партитуре, Четвертой – буква «D» в партитуре и Девятой симфониях – буква «F» в партитуре). Происходит нарушение функций заключительной партии: вместо привычного завершения возникает

новый импульс к развитию, то есть заявка на еще одно экспонирование.

Такого рода двойное экспонирование образует два крупных пласта, конфликт между которыми на линейном уровне не может состояться: один из них лишь оттесняет другой, вторгается в него. Эти два взгляда, две разные позиции можно уподобить взаимодействию сознания и личностного бессознательного, в области которого находятся оттесненные из сознания мотивы и представления, стремящиеся прорваться в сознание. Отсюда – иное качество материала, высокая степень контраста, для выражения которого не подходит ни одна из привычных оппозиций (внутреннее – внешнее, субъективное – объективное и т. п.), так как обе сферы – это внутренний мир, взаимодействие сознания и подсознания. Но при этом они объективны, ведь речь идет о вневременных категориях. Тем самым, принцип бицентризма сохраняется, но осложняется и внутреннее содержание каждой из его составляющих, и их взаимоотношения.

Однако при более тщательном анализе можно обнаружить общность главной и заключительной партий: интонационную, ритмическую и даже тональную (как, например, в первой части Девятой симфонии). Интонационное родство тем главной и заключительной партий – не только в опоре этих тем на звуки трезвучия, а и в ассоциативных связях отдельных элементов. Так, в экспозиции первой части Второй симфонии в развивающей части главной партии появляется характерная ритмоформула (2 такта до цифры 40 партитуры),



которая затем звучит и в развитии заключительной темы (3 такта после цифры 120 партитуры).

Научный аппарат аналитической психологии позволяет объяснить это, казалось бы, неожиданное совпадение элементов в полярных сферах. Воспользуемся для рассмотрения этого парадокса терминологией К. Г. Юнга, а именно его понятиями: «Я» и «Тень» – темный двойник «Я». Таким образом, если принять главную партию за выражение комплекса «Я», то заключительная – это «Тень».

Встреча со своей Тенью – первое серьезное испытание на пути вглубь, к гармонии. «Тень является жизненной частью личностного существования, она в той или иной форме может переживаться. Подойти к переживанию Тени необычайно трудно, так как на первом плане оказывается уже не человек в его целостности; Тень напоминает о его беспомощности и бессилии»¹. Тень еще не архетип в полном смысле этого слова. Каждый отбрасывает Тень, поскольку у каждого имеются какие-то вытесненные, неприемлемые морально или эстетически черты. Тень автономна и проявляется в наших неконтролируемых эмоциях. К. Юнг осуждает подавление Тени: чем «идеальнее» становится субъект, тем большую тень он отбрасывает. Тень является моральной проблемой для каждого. Если процессуальность развертывания материала в симфониях Брукнера рассмотреть в аспекте присутствующих в психике каждого индивида условий взаимонапряжения «Я» и «Тень», то ясно проявляется их соответствие отношениям главной и заключительной тем экспозиции сонатного *allegro*.

Итак, очерчена основная оппозиция: «Я» – «Тень». Но при этом бессознательное вторгается не в комплекс «Я», а в следующий за ним музыкальный материал, который может быть уподоблен явлению «Маски», понимаемому как дневная личина индивида.

Если «Я» и «Тень» – двойственная сущность чего-то единого, то «Маска» представляет собой скорее не сущность, а функцию в обществе, то есть, нечто более внешнее. Маска формируется для приспособления к окружающему миру, она являет собой компромисс между индивидом и обществом, своего рода защитный фасад. К. Юнг говорит о системе социальных ролей: мы являемся обществу такими, какими нас хотят видеть. Однако, «Маска» – это сфера неподлинного существования, поэтому индивидуация является процессом психического развития, который начинается с отделения себя (*in-divide*) от социальной роли, конвенциональной маски.

В симфониях Брукнера такого рода уподобления «Маске» часто связаны с обращением к жанровым истокам, о чем уже шла речь при характеристике побочных партий первых частей его симфоний. Но обращение в данной тематической группе к бытовым жанрам носит опосредованный характер, поскольку ни в одной из тем не возникает

¹ Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. – Санкт-Петербург: Восточно-Европейский Институт Психологии, 1914. – С. 181.

прямых аналогий с метром, ритмом, фактурой, типом мелодики конкретного источника. А если в некоторых темах более преобладает песенность или танцевальность, то в них, как правило, ощущается налет архаичности (как в побочных темах Второй и Пятой симфоний). Такого рода жанровость далека от музыкальной среды, окружающей композитора, относится к области воспоминаний, прошедших переживаний, то есть к уровню личностного бессознательного.

Последовательное рассмотрение драматургического развертывания в первых частях симфоний Брукнера с точки зрения интуитивного психического процесса позволяет выразить схематически соотношение основного музыкального материала с ингредиентами интровертной системы.

«Я» – главная партия	Сознание
«Маска» – побочная партия	
«Тень» – заключительная партия	Индивидуальное бессознательное

Таким образом, при трех основных разделах сонатной экспозиции, интроверсия семантически организует драматургическое пространство по принципу бицентризма, причем, такого рода отношения проявляются как на уровне взаимодействия сознания и личностного бессознательного, так и в системе контактов интро- и экстраустановок. Образуется сложный пространственно-временной организм, законы функционирования которого предстоит выяснить в следующих разделах исследования.

Приложение № 1.

1. Данные о партитуре Второй симфонии А. Брукнера приведены по изданию: Leipzig: Edition Peters, 1980.
2. Данные о партитуре Четвертой симфонии А. Брукнера приведены по изданию: Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1985.
3. Данные о партитуре Пятой симфонии А. Брукнера приведены по изданию: Leipzig: Edition Peters, 1979.
4. Данные о партитуре Шестой симфонии А. Брукнера приведены по изданию: Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1985.

5. Данные о партитуре Седьмой симфонии А. Брукнера приведены по изданию Leipzig: Edition Peters, 1979.

6. Данные о партитуре Восьмой симфонии А. Брукнера приведены по изданию: Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1978.

7. Данные о партитуре Девятой симфонии А. Брукнера приведены по изданию: Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1973.

Приложение № 2: нотные примеры

Пример № 1

3

Symphonie № 4.

I.

Anton Bruckner.

Ruhig bewegt. Allegro molto moderato. d = 72.

2 Flöten.
2 Oboen.
Klarinetten in B.
2 Fagotte.
I. II.
Hörner in F.
III. IV.
I. II.
Trompeten in Es.
III.
I. II.
3 Posaunen.
III.
Baßtuba.
Pauken
i B. Es. F hoch.
I.
Violinen.
II.
Bratschen.
Violoncelle.
Kontrabässe.

Symphonie № 6.

Lehrungsrecht vorbehalten
Tous droits d'exécution réservés

A dur.

I.

Anton Bruckner.

Maestoso.

2 Flöten.

2 Oboen.

Clarinetten in A.

2 Fagotte.

I. II. Hörner in F.

III.

I. II. Trompeten in F.

III.

I. II. Posaunen.

III.

Baßtuba

Pauken
A D E tief.

I. Violinen.

II.

Bratschen.

Violoncelle.

Contrabässe.

pp leggiero

pp leggiero

breit gezogen

p

breit gezogen

p

Verlag A.G. Wien - Leipzig

U. E. 3596

Пример № 2 (продолжение).

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Hr. I., Viol., Br., and Vc. u. Kb. Hr. I. has a melodic line with a long note and a slur. Viol. and Br. play a continuous sixteenth-note pattern with triplets. Vc. u. Kb. has a bass line with a triplet. Dynamics include *p*, *cresc.*, *pp cresc.*, and *mf*. The second system includes parts for Hr. III. IV., Viol., Br., and Vc. u. Kb. Hr. III. IV. has a melodic line with a long note and a slur. Viol. and Br. continue the sixteenth-note pattern. Vc. u. Kb. has a bass line with triplets. Dynamics include *p*, *dim.*, and *mf*.

Hr. I.

Viol.

Br.

Vc. u. Kb.

Hr. III. IV.

Viol.

Br.

Vc. u. Kb.

p

cresc.

cresc.

pp cresc.

mf

p

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

Symphonie № 7.
I.

8

Anton Bruckner

Allegro moderato. (M. d = 58)

en
a.
II.
F.
IV.
II.
n F.
III.
II.
B.
II.
II.
cf.
I.
II.
e.
se.

The score shows the first eight measures of the first movement. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is Allegro moderato with a metronome marking of quarter note = 58. The woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons) and strings (violins, violas, cellos, double basses) are present. The brass section (trumpets, trombones, tuba) is also present. The score includes dynamic markings such as *mf* and *pp*.

Kl. I.
Viol.
Br.
Vc.

This section shows measures 9-12 of the first movement. It includes staves for Clarinet I, Violins, Brass, and Cellos/Double Basses. The key signature remains three sharps. The tempo is Allegro moderato.

Пример № 4.

Symphonie № 8

I

Anton Bruckner

Allegro moderato

Flöten

Oboen

Clarinetten in B

Fagotte
(Kontrafagott)

II. in F

IV. in tief B
Hörner

VI. in F
Kornet in B)

VIII. in tief B
Kornet in F)

Korneten in F

Kontrabaß-
Tuba

Pauken

Violinen I

Violinen II

Klarinetten

Viola

Kontrabaß

Пример № 4 (продолжение)

4

Ob. I.

Kl. I.

Hr. I, II, in F.

Hr. III, in B.

Viol.

Br.

Vc.

Kb.

cresc.

p

mf

cresc.

p

cresc.

geteilt

p

cresc.

mf

cresc.

mf

cresc.

Пример № 5.

9

Ob. I

Viol.

Br.

Ve.u.Kb.

dim.

breit und ausdrucksvoll

p

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

[illegible]

Symphonie № 9.

führungsrecht vorbehalten
ts d'exécution réservés

D moll.

I.

Anton Bruckner.

Feierlich. (Misterioso)

3 Flöten.

3 Oboen.

2 Klarinetten in B.

2 Fagotte.

Kontrafagott.

I. II. III. IV.
Hörner in F.

V. VI. VII. VIII.

Kornpfeifen in F.

I. II.
3 Posaunen.

III.

Kontrabaßtuba.

Pauken.
(in D, A, Es.)

I.
Violinen.

II.

Bratschen.

Violoncelle.

Kontrabässe.
(unter 2 fünfsaitige)

Пример № 6 (продолжение).

Ob. I.
Kl. II, III.
Fg.
zu 4
Hr.
zu 4
Tr. II, III.
zu 2
Pk.
Viol.
Br.
Vc.
Kb.

p
piu p
mf
cresc.

U.E. 981



А.П.Груцынова

**Мимодрама «Дочь Гудулы»
(музыкальный портрет на фоне начала XX века)**

Мимодрама «Дочь Гудулы» (музыкальный портрет на фоне начала XX века). М.: ООО «ПКЦ Альтекс», 2020. 300 с.

Книга посвящена одной из постановок московского балетмейстера Александра Алексеевича Горского — мимодраме «Дочь Гудулы». Она была показана в 1902 году и, несмотря на то, что быстро сошла со сцены, в истории отечественного балета осталась не только как первое реформаторское произведение своего автора, но и как своего рода точка отсчёта преобразований в русском хореографическом театре. В исследовании изложена краткая история создания и сценической жизни постановки, но наиболее подробно анализируется музыка «Дочери Гудулы» — составляющая спектакля, способная сохраняться вне зависимости от прошедшего после премьеры времени. В данной книге автор предоставляет читателю возможность как познакомиться с подробным «сквозным» анализом музыки мимодрамы, так и с обобщающими результатами этого анализа. Исследование дополнено многочисленными нотными примерами, помогающими погрузиться в особенности музыкальной драматургии произведения, и иллюстрациями. В качестве приложения предлагаются изложение Содержания «Дочери Гудулы» и Таблица тональностей и лейтмотивов мимодрамы.

Книга будет интересна музыковедам, теоретикам и практикам балета и всем любителям музыкального театра.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление.....	4
О мимодраме «Дочь Гудулы» и её авторах	
История начинается.....	8
Московский композитор — француз Антон Симон.....	12
Брошенный в воду камень.....	17
... и круги по воде.....	22
Некоторые музыкальные итоги	
Особенности структуры мимодрамы.....	27
Лейтмотивы мимодрамы.....	34
Лейттемы мимодрамы.....	79
Особенности тональной драматургии мимодрамы.....	83

Мимодрама «Дочь Гудулы»: опыт сквозного музыкального анализа

Вступление. Герои выходят на сцену.....	86
1 картина. Зал суда: народный праздник и праздник шутов...	90
2 картина. Гревская площадь: Эсмеральда.....	103
3 картина. Улица чудес: Пьер Гренгуар.....	130
4 картина. Гревская площадь: наказание Квазимодо.....	145
5 картина. Зал в доме Гонделорье: Флёр де Лис, Феб и Эсмеральда.....	156
6 картина. Комната у старухи Фалурдель: свидание Эсмеральды и Феба.....	191
7 картина. Площадь перед собором: покаяние Эсмеральды.....	211
8 картина. Гревская площадь: казнь Эсмеральды.....	220
9 картина. На башнях собора.....	233
Несколько слов вместо заключения.....	237
Иллюстрации.....	241
Содержание мимодрамы.....	278
Таблица тональностей и лейтмотивов мимодрамы.....	288
Список упомянутых имён.....	292
Список использованных иллюстраций.....	296

О МИМОДРАМЕ «ДОЧЬ ГУДУЛЫ» И ЕЁ АВТОРАХ

История начинается

Краткая сценическая история «Дочери Гудулы» началась 24 ноября / 7 декабря 1902 года. По крайней мере, в тот день её впервые увидели потрясённые зрители. Для авторов же история создания мимодрамы, разумеется, началась гораздо раньше. Поэтому и мы кратко обратимся к её истокам, к тому времени, когда постановка задумывалась и создавалась.

Александр Алексеевич Горский, родившийся в Петербурге и окончивший петербургское театральное училище, волею судеб оказался надолго связан с московским балетом и остался в истории хореографического театра как один из самых ярких московских балетмейстеров первой четверти XX века, балетмейстер-реформатор.

В первый раз его командировали в Москву в 1898 году с поручением перенести на сцену Большого театра «Спящую красавицу» в том её виде, в каком она шла в Петербурге. Выбор исполнителя поручения оказался более чем оправданным: Горский был не только тан-

цовщик, но и педагог, прекрасно знавший популярную в то время в России систему записи танца В.И. Степанова. Именно по танцевальной партитуре, записанной с помощью этой системы, и следовало осуществить постановку-копию балета П.И. Чайковского. Для Горского этот опыт должен был стать лишним доказательством пользы записи танца и необходимости расширения её применения.

Впрочем, толстый том, привезённый Горским из Петербурга, в самом начале работы безвозвратно пропал. Но поставленный им по памяти балет был оценён как успешная «проба пера», а дирекция была довольна быстрой и качественной работой. С января 1899 года «Спящая красавица» вошла в репертуар Большого театра.

Следующей постановкой Горского на московской сцене была «Раймонда», также перенесённая из Петербурга. Почти ровно через год после премьеры «Спящей красавицы» — в январе 1900 года — она появилась в Большом театре, но надолго не задержалась и через два года исчезла.

Первой самостоятельной (но пока в рамках хореографической редакции) работой Горского в Большом театре стал показанный в 1900 году «Дон Кихот». Балетмейстер ставил перед собой вполне конкретную задачу — создать такой балет, в котором пантомима и танец естественным образом перетекали бы друг в друга и были бы неразрывно связаны с чувствами героев. «Отличие моей постановки от традиционных балетных, — говорил позже Горский, — состоит в том, что у меня на сцене наблюдается постоянное движение масс, у меня оригинальная планировка, наконец, я совершенно не признаю соблюдения какой-либо симметрии... Симметрия в балете меня никогда не удовлетворяла. Да и в самом деле, разве вы не согласны с тем, что скучно, когда видишь, что на обеих половинах сцены проделывается буквально то же самое — и тут, и там становятся в те же группы, танцуют те же “pas”... При таких условиях не стоит даже и утруждать шеи, чтобы посмотреть, что делается с правой стороны сцены, ибо заранее знаешь, что это будет буквальным повторением происходящего на левой стороне... Между тем, когда как у меня направо танцуют одно, налево — другое, в глубине — опять третье, зрителя ин-

тересует уже целиком вся сцена, получается разнообразное зрелище, и планировка выглядит картинной...»¹.

В этой цитате, относящейся к «Дон Кихоту», уже можно увидеть будущий зародыш идеи мимодрамы «Дочь Гудулы», в которой Горский пойдёт ещё дальше, представив взгляду зрителя охватывающую всю сцену огромную пантомимную картину.

При работе над «Дон Кихотом» произошло и ещё одно важное событие: в Большой театр были приглашены К.А. Коровин и А.Я. Головин, ставшие соавторами Горского. Сделано это было, разумеется, не исключительно по желанию Горского — такого рода самоуправство в государственных театрах представлялось невозможным. Сам Коровин потом вспоминал, как изумлён он был, когда получил приглашение от тогдашнего директора императорских театров В.А. Теляковского «вступить в театр как художнику»². Удивление живописца было оправданным: несмотря на то, что, работая в качестве художника-консультанта на Всемирной парижской выставке, он получил награды от французского правительства, отечественной критикой он оказался внезапно атакован. «Из заграницы кто-то привез модное слово “декадентство”, — не без сарказма писал Коровин позже, — и оно обильно и трескуче применялось ко мне и Врубелю. Не было дня, чтоб каждая газета на все лады неустанно, в виде бранного отзыва и полного отрицания нас как художников не применяла бы это слово»³.

Теляковский выбрал Коровина, высоко ценя его работы для спектаклей театра С.И. Мамонтова, и просил «создавать постановки, столь же художественные, как те»⁴. Коровин же, в свою очередь, предложил пригласить и Головина тоже. Так сложилось творческое сотрудничество художников и Горского. Первым опытом этого соавторства и стал «Дон Кихот», для которого, как вспоминал далее Коровин, они «работали костюмы и декорации»⁵.

¹ *Spectator*. Новое в балете (К сегодняшней постановке «Дон Кихота») // Балетмейстер А.А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб.: Дмитрий Буланин (ДБ), 2000. С. 86.

² *Коровин К.А. Моя жизнь* // Константин Коровин вспоминает... М.: Изобразительное искусство, 1990. С. 60.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 61.

Постановка произвела свой эффект, причём, не только среди публики. «Артисты не желали надевать мои костюмы, рвали их, — писал Коровин. — Я ввел новые фасоны пачек вместо тех, которые были ранее, похожие на абажуры для ламп. Пресса, газеты с остервенением ругали меня: декадентство»¹.

После первого опыта, далее с декорациями Коровина будет показан целый ряд постановок, как балетных, так и оперных. В их числе окажется и «Дочь Гудулы».

Первую самостоятельную работу Горский готовил тщательно. Он сам создал сценарий, опираясь не на уже известные варианты либретто разнообразных театральных постановок на основе «Собора Парижской богоматери»², но напрямую — на сам роман³. «Сохранившийся сценарий состоит из кусков текста Гюго, вырезанных из книги и дополненных вставками, сочинёнными Горским»⁴. Балетмейстер досконально изучал эпоху, архитектуру, исторические памятники.

Добившись, таким образом, максимально возможной близости к первоисточнику в содержании будущего спектакля, Горский обратился к другой его стороне — декорациям и костюмам. В этом, как уже говорилось, он получил весьма заинтересованного и уже опытного в работе над театральными постановками Коровина. Ради исторической правды на сцене, «летом 1902 года он совместно с художником <...> едет в столицу Франции и знакомится со старыми, средневековыми уголками Парижа»⁵. Результатом стали декорации, в которых точнейшим образом передавался не только визуальный облик средневекового Парижа (недаром Горский в своём сценарии укажет пре-

¹ Там же.

² Это произведение неоднократно привлекало внимание авторов: в 1836 году была написана опера Л. Бертен на основе либретто самого В. Гюго, на основе того же либретто в 1839 году итальянский хореограф А. Монтичини показал свой спектакль, а в 1841 году оперу «Эсмеральда» напишет А.С. Даргомыжский. Наконец, в 1844 году был показано самое, пожалуй, известное произведение на этот сюжет — балет Ж. Перро «Эсмеральда».

³ Кроме того, можно предположить, что на визуальный облик спектакля повлияли и иллюстрации, которые в разные годы создавались для романа В. Гюго (ср., например, илл. 44 и 46, или облики главных действующих лиц мимодрамы и их иллюстративных прообразов).

⁴ Суриц Е.Я. А.А. Горский и московский балет // Балетмейстер А.А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 22.

⁵ Бахрушин Ю.А. Александр Алексеевич Горский. 1871–1924. М.; Л.: Искусство, 1946. С. 24–25.

дельно точное время происходящего: «Действие происходит в Париже в XV в. в царствование Людовика XI (1461–1483)»¹), но и его дух.

Совершенно особым представлялся Горскому и пластический облик спектакля, для которого он даже предлагает новое определение жанра, довольно редко встречающееся в практике — мимодрама (в данном случае — «мимодрама с танцами»), «которую он хотел строить на режиссёрских принципах Художественного театра»².

В поисках понимания, что такое мимодрама, можно обратиться к энциклопедическому источнику примерно того же времени — «Театральному словарю» А. Пужена (1885), который даёт следующее определение, более схожее с примерным описанием: «Мимодрама это род мелодрамы, наименование которого связано с тем, что разговорное действие иногда прерывается и заменяется если не чисто мимической речью, то, по крайней мере, немymi сценами, состоящими из поединков, перестроений, военных и кавалерийских маршей, и т.п.»³. В случае с хореографическим театром Горский, возможно, предполагал опору на пантомиму, ориентируясь на жанр, который во Франции того времени носил более привычное наименование: *балет-пантомима* (а иногда и *пантомима-балет*).

Подобное стремление к пантомимному действию объясняется одним: желанием как можно точнее воплотить избранный сюжет на сцене. Это было стремление «создать реально-драматический спектакль с верной исторической обстановкой, с героями, имеющими литературные прототипы»⁴.

Наконец, предварительная подготовка была окончена, и 24 ноября / 7 декабря 1902 года в московском Большом театре состоялась премьера мимодрамы Горского «Дочь Гудулы».

Особенности структуры мимодрамы

¹ Горский А.А. «Дочь Гудулы» («Эсмеральда») // Балетмейстер А.А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 93.

² Бахрушин Ю.А. Александр Алексеевич Горский. 1871–1924. С. 24.

³ Mimodrame // Pougin A. Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme. Paris: Firmin-Didot et C^{ie}, 1885. P. 520.

⁴ Слонимский Ю.И. Советский балет. М; Л.: Искусство, 1950. С. 22.

Сведения о «Дочери Гудулы» как о произведении, с одной стороны, широко упоминаемом, а, с другой, практически неизвестном, полны устоявшихся и повторяющихся из книги в книгу постулатов. Отчасти они базируются на отзывах критики, которые появились сразу после премьеры спектакля (и в большинстве своём были весьма недоброжелательны), отчасти повторяют суждения исследователей, естественным образом кажущиеся верными и справедливыми. Причём, в некоторых случаях такого рода утверждения базируются даже не на точном знании мимодрамы, а на предположениях и весьма отрывочных сведениях.

Подобное суждение можно найти, например, в книге Ю.Ф. Файера, когда он, вспоминая о работе над «Эсмеральдой» в постановке Тихомирова, касается и «Дочери Гудулы»: «Горский, когда его в 1902 году привлёк сюжет “Собора Парижской богородицы” Гюго, не пожелал воспользоваться готовым балетом Пуни и поставил не “Эсмеральду”, а заново написанную “Дочь Гудулы” с музыкой композитора А. Симона. Возможно, Горский поступил правильно, обратившись к оригинальному музыкальному материалу, но я не слышал сам и нигде не встречал отзывов о музыке А. Симона: она оказалась забытой. Не слабая ли музыка была одной из причин неуспеха интересной постановки Горского?»¹.

Файер — один из самых авторитетных музыкантов, которые могли бы написать о музыке балета, это дирижёр, равного которому по профессионализму в наше время чрезвычайно трудно найти. Именно поэтому его мнение может быть воспринято читателем как одна из неоспоримых констант. Однако, как окажется далее, предположение о том, что музыка Симона была причиной (или одной из причин) провала «интересной постановки Горского», не вполне верно или, скорее, вполне неверно.

Одно из самых широко распространенных суждений о «Дочери Гудулы» основывается, как кажется, на самой объективной базе: формулировке жанра произведения. Сам Горский назвал постановку «мимодрама с танцами», а потому именно из этого определения, равно как и из *Содержания*, опубликованного в «Ежегоднике...», исхо-

¹ Файер Ю.Ф. О себе, о музыке, о балете. С. 189.

дят исследователи, делающие выводы о структуре спектакля и перевесе интереса балетмейстера в сторону пантомимы в ущерб танцу.

«Танцы использовались преимущественно для характеристики фона действия, бытовых развлечений и т. п.»¹, — писал Ю.И. Слонимский; «Чаще всего танец накладывался на действие в качестве добавочной краски. Например, все массовые танцы нести задачи дивертисментного порядка»², уточняла В.М. Красовская. Лишь Е.Я. Суриц напишет чуть позже, что «танец использовался преимущественно в тех сценах, где его появление было продиктовано жизненной логикой: во время праздника шутов, на Гревской площади, где народ веселился и плясал вокруг костров, при “помолвке” Эсмеральды и Гренгуара, на балу у Флёр де Лис. Танцев было, кстати сказать, не так уж мало, что не мешало критикам порицать балет за “нетанцевальность”. И были они, по сути дела, правы, потому что эти танцы воспринимались как случайные, с драмой, составляющей суть произведения, почти не связанные»³.

Таким образом, читатель может сделать вывод, что танец в мимодраме, всё-таки, был, но в силу творческого замысла использовался Горским менее изобретательно, чем в традиционных балетах XIX века.

Потратим же несколько минут, чтобы окинуть единым взглядом имеющийся в нашем распоряжении клавир⁴, попробовать бегло проанализировать его структуру и решить для себя, действительно ли танцы в «Дочери Гудулы» играли настолько «случайную» роль и действительно ли их было столь мало, что мимодраму можно было упрекнуть за «нетанцевальность».

¹ Слонимский Ю.И. Советский балет. С. 22.

² Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Т. 1. Хореографы. С. 139.

³ Суриц Е.Я. А.А. Горский и московский балет // Балетмейстер А.А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 24–25.

⁴ Следует уточнить, что имеющийся в нашем распоряжении клавир представляет собой несколько сокращённый вариант (см. *Таблицу тональностей и лейтмотивов мимодрамы*). Так как эта рукопись датирована 1922 годом и не имеет каких-либо следов утери страниц, можно предположить, что в период бытования балета на сцене было произведено некоторое сокращение партитуры. Это предположение тем кажется тем более правдоподобным, что в дневниках Теляковского, который присутствовал на втором представлении «Дочери Гудулы», можно прочесть следующее: «в балете есть длинноты, необходимо укоротить» (*Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2002. С. 365*). Как правило, подобного рода замечания директора императорских театров вскоре воплощались в жизнь.

Многочисленные номера, составляющие музыку Симона для постановки Горского, можно условно разделить на четыре группы:

- 1) симфонические номера,
- 2) танцы,
- 3) пантомимные сцены,
- 4) номера смешанные, разные разделы которых относятся как к танцу, так и к пантомиме.

К первой группе в полной мере можно отнести только *Вступление*, начинающее мимодраму. Все прочие номера, начинающие второе, третье и четвёртое действие, представляют собой вступление и танец (5 к. [*Вступление*]¹) или вступление и пантомимный номер (3 к. [*Вступление*]; 6 к. №37 *Сцена в каморке Фалурдель*), первые такты которых исполняются при закрытом занавесе, а далее продолжаются сценическим действием (танцем или пантомимной сценой).

Номера, относящиеся ко второй группе, в контексте всего вышесказанного интересующей нас, пожалуй, больше всего, можно встретить в пяти картинах из девяти (в первой, второй, третьей, пятой, шестой картинах). Однако не следует забывать, что четвёртая картина — сцена наказания Квазимодо — состоит всего из двух номеров, и в силу сюжетных особенностей не могла бы содержать какие-либо танцы, седьмая и восьмая картины — также краткие и стремительно развивающие сюжет, а девятая представляет собой *Этилог*, в котором один номер. Таким образом, внешне создаётся впечатление, что танцы есть только в половине картин мимодрамы, а фактически оказывается, что они присутствуют в гораздо большем объёме произведения.

Третью группу составляют пантомимные номера, обнаруживающиеся в музыке мимодрамы повсеместно, их доля неуклонно увеличивается, и в последних трёх картинах (седьмая, восьмая, девятая) присутствуют исключительно подобные номера.

Наконец, примеры номеров довольно редкой четвёртой группы можно встретить в первой, второй и пятой картине, причём, наиболее яркий пример такого рода представляет собой завершающий пятую картину № 36, который носит название *Танец Эсмеральды и Финал*,

¹ Все наименования номеров даются в том виде, в каком они присутствуют в клави́ре. Номера, начинающие некоторые картины мимодрамы, но не имеющие в анализируемом клави́ре названия или порядкового номера, мы условно назвали [*Вступлением*].

дополнительно подчёркивающий двойственность его музыкальной и сценической трактовки.

Интересный вывод можно сделать, подсчитав количество номеров в каждой из групп (мы не будем касаться первой группы, которую составляет, как уже говорилось, всего один номер).

Если суммировать все номера второй группы, присутствующие в мимодраме, то окажется, что их двадцать шесть. Причём, большинство образуют танцевальные последовательности, своего рода дивертисменты, не говоря уже о вставном балете «Время», который охватывает восемь номеров пятой картины. Так, два танца звучат в первой картине, пять — во второй, шесть — в третьей. О балете «Время» пятой картины мы уже упомянули. Однако в пятой картине присутствуют и два танца Эсмеральды (не считая последнего номера, где её танец переходит в финал). Даже в шестой картине, практически целиком пантомимной, присутствует один танец, также Эсмеральды (*№ 38 Танец Эсмеральды со шпагой*). Учитывая то, что в доступном нам клавире сорок восемь номеров, оказывается, что танцы занимают в «Дочери Гудулы» более половины из них — двадцать шесть.

Пантомимные сцены, благодаря которым (а, вернее говоря, *из-за* которых) мимодрама получила в своё время столь многочисленные отрицательные отклики (и продолжала их получать впоследствии) на самом деле далеко не так многочисленны — их всего семнадцать. Можно, разумеется, сказать, что пантомимные номера, как правило, протяжённее танцев, однако, в большинстве случаев разница в объёмах музыкального материала не столь разительно велика.

Наконец, в клавире присутствуют четыре номера, разные разделы которых танцевальны и пантомимны. Таким образом, утверждать, что в мимодраме был явный перевес пантомимы, чрезвычайно трудно. Столь же трудно согласиться с утверждением, высказанным В.М. Красовской, что «все массовые танцы несли задачи дивертисментного порядка»¹. С одной стороны, оно вполне правомерно. Действительно, *Танец студентов, художников и хорошеньких девушек* или *Танец со змеями* нельзя уличить в развитии действия. Но — вместе с тем — возникает логичный вопрос: как именно должен выглядеть «массовый танец» (то есть, танец кордебалетный), который не

¹ Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Т. 1. Хореографы. С. 139.

решает «задачи дивертисментного порядка», как пишет Красовская, или который не будет «использоваться преимущественно для характеристики фона действия, бытовых развлечений и т. п.», как писал Ю.И. Слонимский? Если оглянуться назад, в XIX век (а Горский мог опираться и опирался на это наследие), и проанализировать с этой точки зрения балеты, показывавшиеся на русской сцене в то время (а именно к ним апеллировали современные мимодраме критики и более поздние исследователи), то мы окажемся в смысловом тупике. Пожалуй, среди всего многообразия «массовых танцев» можно указать только на так называемые «лебединые сцены» («Лебединое озеро») и знаменитую картину «Тени» («Баядерка»), которые не будут, вероятно, «преимущественно фоном», «развлечением» или «дивертисментом»¹. Собственно говоря, таково изначальное призвание кордебалетного танца — либо создать фон для солистов, либо обрисовать место или время действия, либо служить своеобразной цезурой в излагаемом сюжете, его изящным завершением или апофеозом. Развитием интриги он служить не может, как не может толпа статистов на сцене быть главным героем постановки.

Справедливым видится утверждение, что «по форме “Дочь Гудулы” <...> ничем не напоминала балеты XIX в., состоявшие из танцевальных ансамблей, скреплённых пантомимными сценами и завершающим дивертисментом. Не было здесь и ставших каноническими танцевальных построений гран па или па де де — ни один из сольных танцев нельзя было причислить к “вариациям”. (Единственным исключением был вставной эпизод — исполняемый на балу балет “Время”, с действием спектакля никак не связанный)»².

Действительно, традиционных крупных балетных форм в «Дочери Гудулы» нет. С другой стороны, было бы странно, если бы в мимодраме Горский предусмотрел наличие *grand pas* или *pas de deux* в виде, привычном, например, для балетов Петипа. Не лишним будет обратиться за примерами к иным балетным партитурам того же времени. В западноевропейских балетах рубежа XIX–XX веков подоб-

¹ Хотя наименование, данное большей части второго действия «Лебединого озера» самим Чайковским — *Танцы лебедей* — явно намекает на явную задуманную автором дивертисментность этой последовательности.

² Суриц Е.Я. А.А. Горский и московский балет // Балетмейстер А.А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 24.

ные крупные формы обнаружить чрезвычайно сложно, да и встречающееся там иногда наименование *pas de deux* не предусматривает сложившуюся в русском академическом балете форму, состоящую из *entrée*, *Adagio*, двух вариаций и Коды. Если взглянуть на русские хореографические постановки примерно того же времени, то следует признать, что, например, в балете А.С. Аренского «Египетские ночи» такие формы также отсутствуют. Упомянуть о произведениях более позднего времени, уже 1910-х годов, мы даже не будем.

Тем не менее, следует ещё раз внимательнее взглянуть на, присутствующие в «Дочери Гудулы» танцы. Помимо большого количества кордебалетных танцев и вариаций, присутствующих в дивертисменте пятой картины, можно отметить несколько сольных танцев Эсмеральды, явно связанных с балетной традицией. Появление *Танца Эсмеральды* и её же *Песни и танца* во второй картине чрезвычайно напоминает характерную для балетов прошлого «выходную вариацию» героини. Кроме того, авторы предусмотрели *Танец Эсмеральды с Гренгуаром*, *Pas de deux*, *Variation* и *Танец Эсмеральды и Финал* в пятой картине. Сугубо связан с сюжетом (вернее даже сказать, с текстом романа) *Танец Эсмеральды со шпагой* в шестой картине.

Можно было бы поставить в упрёк авторам отсутствие в мимодраме, например, развёрнутого дуэта главных героев или большого ансамбля, подобного знаменитому *Pas de six* на музыку Р. Дриго в «Эсмеральде», однако, следует ещё раз вспомнить, что для Горского наиболее важным было максимально точное следование роману. А, если перечитать текст В. Гюго, то становится ясно: исходя из него, невозможно было ни создать дуэт Эсмеральды с Фебом, который в тексте В. Гюго менее всего достоин звания лирического героя, ни большой ансамбль Эсмеральды и цыганок на празднике в доме Гонделорье, где Эсмеральда появляется только в сопровождении своей козочки Джали¹.

Наиболее яркими сценами в партитуре Симона являются пантомимные номера, в которых, как сходятся во мнении все авторы, упоминавшие о «Дочери Гудулы», «воплощались перипетии романа В. Гюго и раскрывались чувства героев»². Именно эти пантомимные

¹ Впрочем, забегая вперёд, следует сказать, что и в «Дочери Гудулы» Эсмеральда в доме Гонделорье появляется не только с козочкой, но и с Гренгуаром.

² Коришанова Н.А. Мысль о танце: Критика и московский балет начала XX века. С. 16.

сцены в наибольшей степени соответствуют тому новому замыслу, который владел Горским — созданию нового типа спектакля, названного им мимодрамой.

Однако, как ни странно, музыку Симона для спектакля оценили очень немногие¹. Пожалуй, среди современников можно отметить высказывание Ю.Д. Энгеля, который в одной из статей заметил, что, по сравнению с сочинением Ц. Пуни, партитура «Дочери Гудулы» «значительно интереснее и представляет несомненный симфонический интерес»². Но это суждение человека, который в своих отзывах обычно обращал пристальное внимание на музыку постановки, буквально потонуло в потоке довольно саркастической критики. Например, Д.И. Мухин в своей неопубликованной книге писал о партитуре следующее: «бесцветную музыку к мимодраме написал г. Симон — просто музыкально-драматическая фантазия, в которой нет ни красивых мелодий, ни характера»³. Впрочем, вероятно, дело здесь не в собственно музыке, а в общем предвзятом отношении Мухина как к конкретной постановке «бездарного танцовщика» Горского, так и ко всему его творчеству.

Чем дальше уходила в прошлое сама мимодрама, тем более категоричными в суждениях о сочинении Симона становились авторы. Уже в середине века Ю.И. Слонимский напишет, что «драматическое повествование <...> не имея опоры в музыке, <...> потеряло сквозное развитие и реалистическую направленность»⁴.

Предваряя будущие этапы нашего исследования, следует сказать, что в пантомимных сценах «Дочери Гудулы» драматическое повествование — напротив — получило настолько прочную опору в музыке, что в некоторых случаях она одна позволяет сделать предположительное описание происходившего на сцене гораздо более полное, чем есть в изложении опубликованного *Содержания*.

¹ Тому, кто склонен счесть это за дополнительное доказательство низкопробности музыки Симона, хочется напомнить, как сложно приживалась не только среди балетных артистов, но и среди оркестрантов «нетанцевальная» музыка «Ромео и Джульетты» С.С. Прокофьева, ныне считающаяся безусловным шедевром. И было это не в начале XX века, в конце 1930-х годов.

² Театр и музыка // Русские ведомости. 1902. № 324 (23 ноября). С. 3. Цит. по: Коршунова Н.А. Мысль о танце: Критика и московский балет начала XX века. С. 30.

³ Мухин Д. Из рукописной книги о балете Большого театра // Балетмейстер А.А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 97.

⁴ Слонимский Ю.И. Советский балет. С. 22.

Удивительно, но ни один из критиков начала XX века не упомянул об очевидном, о том, что должно было быть ясно даже при единственном прослушивании: отчётливо заметную тематическую работу, связанную с применением Симоном в партитуре целой россыпи лейтмотивов. Они скрепляли действие, поясняли его, расширяли возможности понимания... и никем не были замечены!

Впрочем, и осмыслить эту сложную работу композитора было некому. К сожалению, музыка мимодрамы (в отличие от «Оживлённых цветов») опубликована не была, полностью проанализировать её на слух с единственного просмотра было невозможно, а потому содержание, заложенное Симоном в его сочинении, так и осталось не-оценённым.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

«Дочь Гудулы» — неоценённый в прошлом и практически забытый ныне спектакль, о котором традиционно вспоминают только историки балета, пишущие о хореографическом театре начала XX века. Первая самостоятельная постановка А.А. Горского, продуманная и выстраданная, слишком быстро шагнула вперёд, тогда как критика и профессионалы могли позволить авторам только медленное и поступательное, всем понятное движение. В 1902 году Россия ещё не видела А. Дункан, чьё творчество всколыхнёт хореографический мир и даст толчок реформам М.М. Фокина; С.П. Дягилев в то время уже отошёл от руководства «Ежегодником императорских театров», но пока занимался изданием журнала «Мир искусства» и если и задумывался о дальнейшем, то пока ничего конкретного не предпринимал. Ещё не были намечены пути, по которым смог бы пойти русский хореографический театр в новом столетии. Эпоха Пети́па — эпоха блистательного XIX века — завершалась, XX век только начинался, ничего нового пока не предлагая. В этих условиях именно московский Большой театр (в лице работавшего там Горского) продемонстрировал несомненное устремление вперёд, выступив в авангарде балетной реформы.

Возникшая на московской сцене «Дочь Гудулы» буквально взорвала балетный театр изнутри, строго говоря, балетом не являясь. На протяжении всего нашего исследования мы старательно избегали

именовать её так, потому что сам Горский, используя определение *мимодрама*, менее всего, вероятно, делал это исключительно из желания внешней оригинальности. Охарактеризовав постановку как новый жанр, дав новое название и показав абсолютно новое сочинение, он предлагал не вариант хорошо известной «Эсмеральды», пусть и значительно пересмотренный, а самостоятельное произведение. Это была заявка на открывающийся путь развития хореографического театра. Но инерция восприятия, которую Горский стремился преодолеть, всё-таки, оказалась сильнее: «Дочь Гудулы» получила при постановке название «Дочь Гудулы (Эсмеральда)»¹, мимодраму рассматривали не как новый жанр, а как традиционный балет, музыку А. Симона сравнивали с привычной музыкой Ц. Пуни для «Эсмеральды»². Всё оказалось не в пользу Горского.

В своей работе ни балетмейстер, ни композитор не имели прямых образцов в русском хореографическом театре. Но можно предположить возможные влияния, которые, сплетаясь, способствовали появлению столь новаторской идеи.

Во-первых, это драматический театр, развивавшийся в то время гораздо активнее, чем балетный. О влиянии на Горского идей Художественного театра не только пишут практически все нынешние исследователи, но и постоянно упоминали современники. Близость Горского к театральным новациям критика констатировала ещё в отношении его «Дон Кихота»: «В постановке балета несомненно отразилось то новое направление театрального искусства, которое достаточно определено и значительно сказалось в спектаклях частной оперы Мамонтова и драматического театра Станиславского. Найдя средства и удачные условия для своего свободного развития в Москве, оно проникло даже в область такого академического закоснения, как балет. Не удастся ли свежему духу московских *mise-en-*

¹ В критических отзывах и в «Ежегоднике...» она даже зачастую фигурировала только как «Эсмеральда».

² Более того — в томе дневников В.А. Теляковского, охватывающем 1901–1903 годы и изданном в 2002 (!) году, в *Указателе произведений* присутствуют ссылки на страницы, где упоминается следующее произведение: «“Эсмеральда” (“Дочь Гудулы”) Ц. Пуни» (*Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903. Санкт-Петербург. С. 700*). При этом на перечисленных страницах обнаруживаются упоминания как собственно «Эсмеральды» в постановке М. Петипа с музыкой Ц. Пуни, так и «Дочери Гудулы» в постановке А.А. Горского с музыкой А.Ю. Симона. И это притом, что — повторим — издание увидело свет в 2002 году, спустя ровно сто лет после премьеры мимодрамы.

scène завладеть и петербургским театрам — истекающий сезон не даёт положительного ответа»¹.

Во-вторых (возможно, через Симона), в этой мимодраме видится влияние французского балета того времени с распространившимися по западноевропейским сценам балетами-пантомимами, где основное действие также излагалось пантомимой, а собственно классический танец был отодвинут на второе, а иногда и на третье место (после пантомимы и характерных танцев).

И, в-третьих, это влияние зарождавшегося кинематографа, отблеск которого виден даже в структуре «Дочери Гудулы». «Он разбил действие спектакля на множество эпизодов пантомимного характера»², — пишет Ю.И. Слонимский, не проводя явно напрашивающуюся аналогию с кинофильмами того времени, также разбивавшимися на небольшие пантомимные сцены. Здесь Горский тоже оказался одним из первых, если не первым, выстраивая мимодраму по законам немого кино, которое вот-вот станет очень популярным в России и вберёт в себя именно то, что выработал русский хореографический театр: яркую сценическую пантомиму и выразительные возможности артистов балета, переходящих на киноэкраны. «Мимодрама “Дочь Гудулы” в лучших своих пантомимных эпизодах на добрый десяток лет опередила немые исторические фильмы, сейчас забытые, но казавшиеся откровением на заре кинематографа»³, справедливо заметит В.М. Красовская. Горского и позже будут упрекать в «кинематографичности», когда, например, в 1913 году при упоминании в одном из отзывов балета «Любовь быстра!», в тексте появится восклицание: «Название совсем синематографическое!»⁴.

Но ещё менее повезло автору музыки — Антону Симону. Если о работе Горского над спектаклем упоминали те исследователи, которые писали об истории русского хореографического искусства начала XX века, то о партитуре мимодрамы не писал никто. В своём исследовании мы цитировали редкие строки, в которых авторы, так или иначе, касались именно музыки спектакля. Чаще всего, это строки

¹ LVIII. «Дон Кихот» / Мариинский театр / Хроника. С.-Петербург // Русская музыкальная газета. 1902. № 7. Стб. 208–209.

² Слонимский Ю.И. Советский балет. С. 22.

³ Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Т. 1. Хореографы. С. 143.

⁴ Х. Большой театр / Театральная летопись // Маски. 1913–1914. № 3. С. 100.

отрывочные и неконкретные, оценивающие работу композитора скорее *postscriptum*, без какого-либо анализа. Мы уже приводили суждение о том, что Симон «не вступил в спор со сценаристом Горским, чтобы увлечь хореографа Горского подлинно балетным решением; не пробовал <...> “уточнить” жанр мимодрамы, провести водораздел между нею и старым балетом»¹. На наш взгляд, в «Дочери Гудулы» композитор только это и делал: он писал партитуру, абсолютно отличную от балетных традиций, выстроенную по иным принципам — с использованием обширного числа лейтмотивов, со свободным симфоническим письмом, с определёнными тембровыми и тональными закономерностями, партитуру, которая бы естественным образом поясняла действие, делала бы его объёмнее, дополнительно воздействовала бы на зрителя собственными средствами. В некотором смысле её аналогом² (правда, аналогом, ещё не созданным) станет музыка к кинофильму А. Лаведана «Убийство герцога де Гиза»³, которую в 1908 году напишет К. Сен-Санс.

Все усилия Симона, однако, остались незамеченными. В начале XX века от музыки балета разные группы зрителей и критиков требовали противоположного. Для одних наиболее важна была общая «танцевальность» (и здесь в качестве ориентира выступали Л. Минкус, Ц. Пуни и Р. Дриго), для других — «симфоничность» в духе П.И. Чайковского и А.К. Глазунова. Попытка перенести в партитуру всю сложную сценическую «полифонию» пантомимного действия не заинтересовала никого. Даже исследователи XX века отказывают написанным Симоном пантомимным сценам в достоинствах.

Они постоянно (вослед за критиками начала столетия) как на достижение партитуры указывают лишь на вставной дивертисмент «Время», который из-за своей традиционности на самом деле выглядит как чуждая общему стилю произведения вставка на фоне не только свободно развивающегося симфонического действия, но даже и танцев первых трёх картин.

¹ Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Т. 1. Хореографы.

² Исключая традиционный дивертисмент пятой картины, напрямую связанный с традиционным балетом XIX века.

³ Эта партитура станет первым примером киномузыки, драматургия которой неразрывно связана с драматургией уже снятого фильма.

Тем не менее, те отдельные фрагменты партитуры «Дочери Гудулы», которые анонимно и с большим успехом продолжают звучать в «Эсмеральде» в постановке В.П. Бурмейстера, безусловно, доказывают несомненную жизнеспособность произведения.

Может быть, пора бросить новый балетмейстерский взгляд на музыку А.Ю. Симона и воплотить замысел А.А. Горского в жизнь? Тем более что прошедшее время стёрло уже все те, по большей части, надуманные противоречия, которые помешали долгой сценической жизни «Дочери Гудулы».

УЧЕБНИК ПО МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРАПИИ

*Ганс-Гельмут Декер-Фойгт
Доротея Оберэгельсбахер
Тонцус Тиммерманн*



25
ГОРОДЕЦ

Н.-Н. Decker-Voigt, D. Oberegelsbacher, T. Timmermann
Г.-Г. Декер-Фойгт, Д. Оберэгельсбахер, Т. Тиммерманн

Учебник по музыкальной терапии

H.-H. Decker-Voigt, D. Oberegelsbacher, T. Timmermann

Published originally under the title «Lehrbuch Musiktherapie»

by Hans-Helmut Decker-Voigt / Dorothea Oberegelsbacher / Tonius Timmermann

3rd edition Copyright © 2020 by Ernst Reinhardt GmbH & Co KG München, Germany

Декер-Фойгт Г.-Г., Оберэгельсбахер Д., Тиммерманн Т.

Учебник по музыкальной терапии. – М.: ИД «Городец», 2021. – 544 с.

Научный редактор — Бабин С.М., президент Российской Психотерапевтической Ассоциации (РПА), доктор медицинских наук, профессор кафедры психотерапии, медицинской психологии и сексологии Северо-Западного государственного медицинского университета имени И.И.Мечникова, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, Института экзистенциальной и гуманистической психотерапии (Бирштонас, Литва), член Исполнительного комитета и правления Российского общества психиатров (РОП), член правления Восточно-Европейской ассоциации экзистенциальной терапии (ВЕАЭТ)

В учебнике представлены теоретические основы музыкальной терапии, описываются различные музыкально-терапевтические техники и способы их применения в клинических условиях. Композиционное построение материала основывается на выявлении роли музыки как терапевтического средства, начиная с исследования звукового пространства во время внутриутробного развития и заканчивая последним периодом жизни человека. Дается разъяснение таким понятиям, как терапевтическая сессия, факторы воздействия, показания и инструментарий. Способы практического использования рассматриваются применительно к различным стадиям возрастного и психологического развития с учетом характерных для того или иного периода нарушений и конфликтов и с привлечением большого количества примеров из практики. В завершение представлены вопросы, связанные с научными исследованиями в области музыкальной терапии и

дальнейшими направлениями ее развития, дается краткий обзор образовательных моделей, а также организаций и учреждений, занимающихся музыкальной терапией.

АВТОРЫ

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт – профессор, доктор, многократный Почетный доктор, 1990–2010 гг. – директор Института музыкальной терапии Высшей школы музыки и театра г. Гамбурга, с 2010 г. – профессор Высшей школы музыки и театра г. Гамбурга, осуществляющий преподавательскую и научную деятельность, приглашенный профессор и организатор учебных курсов в вузах США, Японии, Венгрии, Эстонии, России, основатель и издатель журнала «Музыка и здоровый образ жизни», писатель.

Доротея Оберэгельсбахер – доктор, магистр, преподает музыкальную терапию в Университете музыки и изобразительного искусства г.Вены и психотерапию в Частном Университете Зигмунда Фрейда г.Вены, музыкальный терапевт и психотерапевт частной практики.

Тониус Тиммерманн – профессор, доктор, руководил обучением музыкальной терапии в Freies Musikzentrum г.Мюнхена и магистерской ступени обучения музыкальной терапии в Университете г.Аугсбурга. Имеет многочисленные публикации. Частная практика в Мюнхене и Вессобрунне.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 12

Введение 18

Рекомендации для работы с учебником 19

I. ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРАПИИ 21

1. Дефиниция

Доротея Оберэгельсбахер 22

2. Сферы использования и показания к применению

Тониус Тиммерманн

и Доротея Оберэгельсбахер . 27

3. Музыкальная терапия как предмет исследования

Доротея Оберэгельсбахер

и Тониус Тиммерманн 37

4. Музыкальная медицина и музыкальная психология как предмет исследования, или Мозг слышит больше, чем уши

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт.. 56

5. Инструментарий: ласкать и убивать. Музыкальные инструменты, их символика и апеллятивные свойства

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт. 71

6. Праксиология

Тониус Тиммерманн 82

7. Импровизация

Тониус Тиммерманн 98

8. Восприятие

Тониус Тиммерманн 104

9. Слово в музыкальной терапии

Тониус Тиммерманн 112

10. Антропологические и этнологические аспекты

Тониус Тиммерманн 121

11. Исторические аспекты

Тониус Тиммерманн 130

12. Музыкальная терапия современности

Доротея Оберэгельсбахер

и Тониус Тиммерманн 145

13. Обобщение

Доротея Оберэгельсбахер, Тониус

Тиммерманн и Ганс-Гельмут Декер-Фойгт 156

II. ЧЕЛОВЕК И МУЗЫКА: ЖИЗНЕННЫЕ ЦИКЛЫ, КЛИНИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА, ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ 161

14. Пренатальный период, или Вбрасывание и начало игры 162

14.1. Нормальное развитие и возможные нарушения 162

14.1.1. Беременность без отклонений: аспекты психологии развития и роль музыки

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт 162

14.1.2. Пренатальная профилактика

Доротея Оберэгельсбахер 183

14.2. Примеры из клинической практики: музыкальная терапия для женщин с осложнениями беременности

Доротея Оберэггельсбахер 188

14.3. Теоретические выводы

Доротея Оберэггельсбахер 192

15. Перинатальный, постнатальный и довербальный период (с 0 до 2 лет): «да, да, да» 197

15.1. Нормальное развитие и возможные нарушения 197

15.1.1. Нормальное развитие ребенка: аспекты психологии развития и роль музыки

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт 197

15.1.2. Возможные нарушения

Доротея Оберэггельсбахер 213

15.2. Примеры из клинической практики 218

15.2.1. Музыкальная терапия в неонатологии

Доротея Оберэггельсбахер 218

15.2.2. Музыкальная терапия с так называемым «кричащим ребенком»

Доротея Оберэггельсбахер 221

15.2.3. Музыкальная терапия с аутичным пациентом

Доротея Оберэггельсбахер .. 226

15.3. Теоретические выводы 232

15.3.1. Травматический опыт и музыкальная терапия

Доротея Оберэггельсбахер 232

15.3.2. Нарциссизм: «Кто в мире краше всех звучит?»

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт 238

15.3.3. Специфика невербального в психотерапии творческим самовыражением и роль музыкальной терапии

Тониус Тиммерманн 256

16. Дошкольное детство (с 2 до 6 лет): «Все мои утята» 261

16.1. Нормальное развитие и возможные нарушения ...

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт 261

16.2. Пример из клинической практики. Музыкальная терапия в работе с четырехлетней девочкой, пережившей смерть матери

Тониус Тиммерманн 273

16.3. Теоретические выводы. 278

16.3.1. Теории Х. Кохута, Э. Х. Эриксона, Ж. Пиаже

и Д. Винникотта, описывающие развитие ребенка

в период дошкольного детства: «У детского

возраста много отцов-теоретиков»

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт 278

16.3.2. Отставание в развитии

Доротея Оберэгельсбахер 286

17. Среднее детство (с 6 до 12 лет) 292

17.1. Нормальное развитие и возможные нарушения

Тониус Тиммерманн 292

17.2. Примеры из клинической практики

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт 296

17.2.1. Музыкальная терапия с детьми, пережившими развод родителей. 296

17.2.2. Музыкальная терапия с 11-летним мальчиком. 300

17.2.3. Музыкальная терапия с девочкой, ставшей жертвой сексуального насилия 306

17.2.4. Групповая музыкальная терапия с детьми, пострадавшими в результате военных действий

Тониус Тиммерманн 309

17.3. Теоретические выводы

Тониус Тиммерманн 311

18. Пубертатный период (с 12 до 16 лет):

«Ни рыба ни мясо» 313

18.1. Нормальное развитие и возможные нарушения

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт. 313

18.2. Примеры из клинической практики 327

18.2.1. Музыкальная терапия с 14-летней девочкой, страдающей анорексией

Тониус Тиммерманн 327

18.2.2. Музыкальная терапия с 16-летним подростком девиантного поведения

Тониус Тиммерманн 328

18.2.3. Музыкальная терапия с 15-летней пациенткой, перенесшей черепно-мозговую травму

Тониус Тиммерманн 330

18.2.4. Групповая музыкальная терапия с подростками с отставанием умственного развития

Доротея Оберэгельсбахер 332

18.3. Теоретические выводы: «От детства к взрослости:

на пути становления»

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт 336

19. Юношеский возраст (с 16 до 28 лет). 352

19.1. Нормальное развитие и возможные нарушения

Доротея Оберэггельсбахер 352

19.2. Примеры из клинической практики. 362

19.2.1. Музыкальная терапия с 26-летней пациенткой, страдающей булимией

Тониус Тиммерманн. 362

19.2.2. Групповая музыкальная терапия в стационарном отделении юношеской психиатрии

Тониус Тиммерманн 365

19.2.3. Музыкальная терапия с больным шизофренией

Доротея Оберэггельсбахер 367

19.3. Теоретические выводы

Доротея Оберэггельсбахер. 370

20. Зрелый возраст (с 28 до 60 лет) 375

20.1. Нормальное развитие и возможные нарушения

Тониус Тиммерманн 375

20.2. Примеры из клинической практики 382

20.2.1. Музыкальная терапия с 29-летней пациенткой, страдающей булимией

Тониус Тиммерманн 382

20.2.2. Музыкальная терапия с пациенткой, находящейся на принудительном лечении

Тониус Тиммерманн 386

20.2.3. Дора: музыкально-терапевтическая системная расстановка

Тониус Тиммерманн 387

20.2.4. Групповая музыкальная терапия с больными алкоголизмом в условиях стационарного лечения

Доротея Оберэггельсбахер . 391

20.2.5. Музыкальная терапия с группой пациентов, подключенных к аппарату гемодиализа

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт 394

20.3. Теоретические выводы. Системный подход в терапевтической работе со взрослыми.

Системные расстановки

Тониус Тиммерманн. 400

21. Пожилой возраст (с 60 до 75 лет). 411

21.1. Нормальное развитие и возможные нарушения

Доротея Оберэггельсбахер . 411

21.2. Примеры из клинической практики 423

21.2.1. Жизненный путь в музыкальном преломлении

Тониус Тиммерманн 423

21.2.2. Индивидуальная музыкальная терапия

с пациенткой, имеющей неврологическое
заболевание

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт. 425

21.3. Теоретические выводы

Тониус Тиммерманн. 429

22. Последний период жизни (с 75 лет) 436

22.1. Нормальное развитие и возможные нарушения

Тониус Тиммерманн. 436

22.2. Пример из клинической практики.

Музыкальная терапия в хосписе

Тониус Тиммерманн. 443

22.3. Теоретические выводы

Тониус Тиммерманн. 446

**III. ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ
И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ 453**

23. Профессиональная идентичность

Доротея Оберэггельсбахер 454

**24. Музыкальная терапия и психотерапия:
перспективы исследований**

Тониус Тиммерманн 461

**25. Музыкально-терапевтическое образование и его
развитие в рамках Европейского союза**

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт. 470

**Заключительный аккорд: «Дорогой господин
Коль...» 482**

Благодарственное слово. 486

Литература 488

**Приложение. Образовательные учреждения
и организации 517**

Предметный указатель 522

Послесловие 536

ПРЕДИСЛОВИЕ

От авторов

Вы можете пребывать в заблуждении, что учебник включает в себя все существующие на настоящий момент знания по тому или иному предмету, в данном случае по музыкальной терапии. Подобное требование не может быть предъявлено даже к словарям или справочникам, хотя заявление «учебник» направляет наше мышление в сторону ассоциаций с книгой, содержание которой охватывает знания энциклопедического масштаба. И это ошибочно. Учебники тоже всегда излагают материал лишь фрагментарно. Для описания нашего подхода к данной работе лучше всего подходят слова Антуана де Сент-Экзюпери: «Совершенство достигается не в случае, когда нечего больше прибавить, но при условии, что нет ничего, что можно было бы отнять».

Эта цитата была обнаружена в меню самолета компании «Аэрофлот», совершавшего рейс из Берлина в Москву, и слово «меню» великолепно подходит к назначению нашего учебника: «меню» этой книги содержит учебный материал, основанный на научных позициях и практических исследованиях трех ее авторов, что послужило отправной точкой для ее создания. Кроме того, как это часто бывает, начало работе было положено еще прежде, чем сформировалась исходная авторская позиция.

Первоначально издательство «Рейнхардт» поручило написание этой книги Гансу-Гельмуту Декеру-Фойгту в 2000 г. после его выступления с докладом о музыкальной терапии в зале центрального культурно-образовательного комплекса Gasteig города Мюнхена. Осознав вскоре невозможность одному создать учебник, соответствующий словам де Сент-Экзюпери, Декер-Фойгт начинает поиск авторов, согласных совместно с ним нести обязательства по осуществлению данного проекта. Так возникло наше примечательное авторское трио.

Примечательно оно тем, что за долгие годы постоянно сплывающей нас совместной работы у нас не возникло ни одного действительно серьезного спора, и это несмотря на то, что наши научные, теоретические позиции не идентичны. Но касательно взгляда на человека в целом и отношения к этическим целям деятельности мы всегда приходим к согласию, объединяя наши позиции в общем содержательном пространстве, которое включает в себя феноменологически ориентированную глубинную психологию (здесь и далее имеется в виду динамически ориентированная психология и психотерапия), в особенности индивидуальную психологию и психоанализ Доротеи Оберзгельсбахер, ориентацию на глубинную психологию с включением гуманистических и системно-феноменологических аспектов Тониуса Тиммерманна, а также интермодальную терапию творческим самовыражением на основе гуманистической психологии с опорой на феноменологию и глубинную психологию, характерные для метода Ганса-Гельмута Декера-Фойгта. Все вместе мы работаем над установлением взаимосвязей между количественными и качественными методами исследования, позволяющими изучать роль музыки в процессе бытия человека, начиная с его здорового состояния и заканчивая состоянием болезни.

Мы с благодарностью оглядываемся на пятилетие совместной работы нашего трио: всё-таки это число, которое обычно характеризует самый напряженный период создания и функционирования группы в процессе человеческого взаимодействия.

Работа над книгой длилась в общей сложности четыре года, хотя изначально мы рассчитывали уложиться в один год! Учитывая установленный нам издательством объем книги в 360 страниц в связи с планируемой публикацией в серии университетских учебных и справочных изданий, один год и тот означал слишком много: ведь на каждого из авторов приходилось «всего лишь» 120 страниц. За 85 лет профессиональной и писательской деятельности (если сложить вместе годы работы каждого из нас) нам редко приходилось так заблуждаться! Взятая на себя обоюдная обязанность знакомиться с соответствующими текстами двух других авторов и редактировать их в форме совместного обсуждения внутри своей своеобразной специализированной авторской редколлегии приводила к тому, что мы увлекались и теряли счет времени. Обсуждения, возникающие в результате

такой «кросс-модальной» проработки материала и кураторства со стороны друг друга, могли длиться дни и ночи напролет, а мы оказывались в ситуации непрекращающегося симпозиума.

Это обстоятельство непременно должно побудить к чтению наших благодарственных слов. Поскольку терпение издательского редактора и нашего ближайшего окружения (семьи, коллеги, студенты), в течение этого времени постоянно слышавших от нас, что мы вот-вот закончим и книга выйдет через полгода, проходило серьезное испытание на прочность. И они выдержали с кротостью и пониманием проблем отмежевания, связанных с нашим общим духовным детищем – детищем, которое нами было зачато, выношено и произведено на свет. Помимо постоянной работы дома, дважды в год мы встречались либо в баварском Вессобрунне, либо в Алленбостеле, что находится в восточной части Люнебургской пустоши, либо – в качестве противовеса сельскому ландшафту – в городе-метрополии Вене.

Не смейтесь! Определенные местности, вписанные в самые разнообразные городские и сельские ландшафты, тоже наложили свой отпечаток на эту книгу. То она приглашает нас к беглому обзору, подобно тому, как окидывают взглядом окрестности жители равнинных пейзажей, то, словно устремляясь взором с гор в долины, призывает углубиться в многочисленные музыкально-терапевтические спецификации. И, вмещая в себя эти две порой исключаящие, а порой обуславливающие друг друга крайности, отличается той насыщенностью, которая ощущается лишь в давно сформировавшемся столичном городе.

Серьезные исследования в городе Зигмунда Фрейда, основываясь также и на работах, отделившихся от его учения К. Г. Юнга и Б. Ф. Скиннера, вели Доротея Оберэгельсбахер и Тониус Тиммерманн. Оба они, позднее мы втроем, работали в этом городе, где впервые в западноевропейском немецкоязычном пространстве Институтом музыки и изобразительных искусств было организовано обучение музыкальной терапии. Мы перемещались в Гамбург, город, положивший начало внедрению музыкальной терапии в систему образования тогда еще Западной Германии. И чаще всего мы встречались почти в географическом центре, под Мюнхеном, который предлагает в своем Freies Musikzentrum одну из ведущих форм негосударственного обучения музыкальной терапии и придает мощный импульс

дальнейшему внедрению этой специальности в учебные заведения других городов (например, Аугсбурга).

Если суммировать наш профессиональный опыт в области музыкальной терапии, психотерапии, а также педагогики, учитывая преподавание музыкальной терапии молодому поколению, то получится ровно 85 лет. Это придает нам достаточно мужества, для того, чтобы, принимая во внимание большое количество наших коллег и ту разветвленную структуру учреждений, которую они представляют, включить в эту книгу материал, касающийся различных направлений музыкальной терапии, по меньшей мере, благодаря описанию впечатляющих примеров, которые вовсе не должны демонстрировать исключительно наш собственный музыкально-терапевтический опыт.

Мы осознали, что постепенно должны стать мудрее. Мудрее в том смысле, как в 1990 г. это понимали П. Балтес и М. Балтес, определяя мудрость как «экспертное знание в сфере основополагающих вопросов жизни» и далее поясняя, что к мудрости относится:

- знание большого количества фактов из разных областей жизни;
- богатый практический опыт;
- высокая степень понимания контекста различных (часто противоречивых) жизненных взаимосвязей;
- понимание, что любое суждение имеет силу лишь в том случае, когда оно соотносится с личной системой оценки и системой оценки, принятой в определенной культуре;
- осознание, что любой анализ жизненных проблем неизбежно остается неполным (Baltes/Baltes, 1990).

Вот то, что мы хотели сказать о нашей «зрелой» и «зреющей» мудрости в противопоставление тем, кто легко раскусил все мудреные вопросы, чье знание, как известно, так же абсолютно верно, как и ограничено. Красной нитью в нашей работе неизменно проходит следующее: мы хотели написать учебник по музыкальной терапии:

- который мы сами охотно читали бы в годы нашего студенчества;
- который сегодня, преподавая музыкальную терапию, можем использовать в работе со студентами;
- который можем предоставить в распоряжение нашим коллегам для преподавания музыкальной терапии или в разной степени смежных с ней дисциплин;

• и который, надеемся, смогут с пользой для себя использовать в качестве мотивирующего и побуждающего к действию источника знаний все интересующиеся.

Работайте с этой книгой спокойно и рассудительно, дорогие читатели. Что-то вам понравится, что-то покажется недостаточно полным. И тогда вам на помощь придут другие книги.

Посвящается нашим студентам в Аугсбурге, Гамбурге, Вене, Цюрихе, Таллине, Будапеште, Оренбурге (Россия), Мюнхене, Больцано, Ассизи, а также всем студентам, кто посещает наши открытые семинары.

Ганс-Гельмут Декер-Фойгт,
Гамбург, Алленбостель — Люнебургская пустошь
Доротея Оберзгельсбахер, Вена
Тониус Тиммерманн, Аугсбург, Вессобрунн



А.И.Демченко

Смысловые концепты всемирного художественного наследия

Смысловые концепты всемирного художественного наследия. — М.: Наука, 2021. — 614 с.

Ценность данного издания, подготовленного доктором искусствоведения, профессором, заслуженным деятелем искусств России, главным научным сотрудником и руководителем Международного Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова А.И.Демченко состоит в том, что при всей компактности изложения в нём осуществлен сводный панорамный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общечеловеческого исторического процесса, так и в отношении различных видов творче-

ства (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов.

Для искусствоведов различного профиля, филологов и широкой читательской аудитории, интересующейся всемирным художественным наследием.

ВВЕДЕНИЕ

Многовековая традиция наук, связанных с художественной культурой, почти всегда и во всём была ориентирована на раздельное восприятие каждой из отраслей искусствознания – основные из них: литературоведение, искусствоведение как наука об изобразительном искусстве и архитектуре, музыковедение, театроведение, а с XX века и киноведение. Такая специализированность совершенно естественна по причине ярко выраженной специфичности любого вида художественного творчества и совершенно необходима, поскольку обеспечивает предпосылки для углублённого изучения соответствующей области искусства.

При всём том, в последнее время в среде учёных разных специальностей всё чаще наблюдается стремление выйти за рамки своего профиля. И всё чаще делаются попытки создания исследований на стыке смежных сфер искусствоведения. Так, ещё во многом подспудно и преимущественно в форме предварительных проб, намечаются подступы к формированию **всеобщего (универсального) искусствознания** как науки, стремящейся к всеобъемлющему охвату множественного ареала основных фактов, имен, явлений и тенденций мировой художественной культуры.

Совершенно очевидно, что развиваться эта своего рода метанаука может и должна в опоре на огромные запасы всевозможных наблюдений и обобщений, накопленных в различных разделах отдельно взятых ветвей искусствознания. И развитие это мыслимо только в одном направлении – по линии интегрирующего осмысления предшествующего опыта, что выражается в целостном и комплексном подходе к анализируемому материалу.

В качестве необходимого условия предусматривается охват всех видов художественного творчества, продуцирующих на данной стадии, с попутным исключением в их рассмотрении каких-либо барьеров и «перегородок». Имеются в виду привычные границы между различными искусствами, а внутри них – ходовая рубрикация по родам и жанрам. Кроме того, предполагается способность исследователя подняться над региональной спецификой к тому, что составляет суть мирового художественного процесса, наиболее значимое в нём.

Сказанное вовсе не означает того, что игнорируются особенности и колорит, определяемые материалом того или иного вида искусства, тип ментальности и свод традиций той или иной национальной школы. Вопрос в том, что акцентуацию всех этих моментов предпочтительно соотносить с выявлением общего, магистрального в развитии духовной культуры, взятой в её интернациональном срезе.

Посредством подобной методологии преодолевается какая бы то ни было локализованность и неизбежная односторонность исследовательского поиска. Комплексный подход, с характерной для него опорой на взаимодополняющие ресурсы различных видов искусства и различных национальных школ, позволяет выходить на самые широкие обобщения. Дело в том, что в художественной сфере почти неизменно действует своеобразный закон компенсации. Если какой-либо род творчества снижает на определённом этапе свою значимость, то возникающий «дефицит» покрывается благодаря выдвиганию в данную эпоху других видов искусства. То же наблюдается и на уровне вклада различных регионов в общую сокровищницу культуры.

Скажем, для музыки это особенно очевидно на ранних этапах, от которых сохранились только разрозненные памятники, и когда она ещё не обладала достаточной самостоятельностью. Или, допустим, во времена Средневековья параллельно полосе «тёмных веков» европейского искусства высокий подъем переживала художественная классика целого ряда народов Востока.

Становление всеобщего (универсального) искусствознания корреспондирует приобретающим ныне всё бóльшую актуальность процессам глобализации человеческого сознания. Эти процессы продиктованы окончательно сложившейся к началу третьего тысячелетия общеисторической ситуацией: непродуктивность и даже невозмож-

ность какой-либо национальной замкнутости, нарастающая взаимосвязанность всего происходящего в современном мире.

Мультидисциплинарный подход, о котором идёт речь, самым настоящим образом требует использования в художественных исследованиях кластерной технологии. Этот термин (от англ. *cluster* – *гроздь, скопление, пучок, рой, группа*) в данном случае подразумевает интеграцию ресурсов различных отраслей искусствознания для комплексного освоения художественного пространства в его многообразии и целостности.

* * *

Когда дело касается рассмотрения отдельно взятого произведения, что в изучении явлений культуры является одним из ключевых моментов, наиболее продуктивным представляется **концепционный метод художественного анализа**.

В искусствоведении используются различные методы художественного анализа – от последовательно-описательного до проблемно-обобщающего. Распространённым недостатком при этом является то, что рассмотрение произведений подчас выливается в сумму разного рода наблюдений, аспектов, ракурсов, не связанных логикой единого, цементирующего стержня.

В качестве такого стержня эффективнее всего может служить концепционная основа произведения. Именно концепция как идейно-содержательный субстрат, к выражению которого в конечном счёте (осознанно или интуитивно) стремится художник, является высшим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность всё и вся в данном произведении.

При подобном подходе удаётся нацелить анализ на ту сверхзадачу, которая определяет суть рассматриваемого произведения, и одновременно способствовать преодолению трёх взаимосвязанных дефектов, довольно широко бытующих в практике художественного анализа: констатационность – описательность – технологизм.

Констатационность – это самодовлеющая информативность, фиксация фактов без их смыслового комментирования. Описательность – это констатационность на уровне конкретного художественного анализа, то есть рассмотрение разного рода явлений вне их содержательной направленности. Технологизм – это лишённое целена-

правленности перечисление средств художественной выразительности.

Наиболее эффективный путь преодоления этой триады видится в осмыслении анализируемого материала, в чёткой нацеленности на выявление его содержательной сущности. В этом случае анализ становится цепью доказательств выдвинутых мыслей и положений, и именно концепционность способна составить его прочный внутренний каркас, его «несущую конструкцию».

Суть концепционного анализа состоит в том, что во главу угла ставится выявление образно-смыслового содержания, и все компоненты аргументации (от общеисторических сведений до технологических выкладок) подчиняются раскрытию соответствующих аспектов. Иными словами, целью данного аналитического метода являются не средства выразительности как таковые, а собственно выразительность, то есть образ, характер, идея, концепция, возникающие на основе использования определённых средств.

При этом осуществляется восхождение от специфически-художественного к более широким, культурологическим и социологическим категориям, а через них – к осмыслению общечеловеческого содержания, заложенного в произведении. Следовательно, речь идёт о понимании того или иного артефакта как художественного свидетельства породившей его эпохи, а в искусстве, как таковом, на передний план выдвигается способность присущими ему средствами моделировать облик мира и человека.

Ныне искусствознание вплотную приближается к осознанному стремлению увидеть в художественной культуре не только свод всякого рода явлений, принадлежащих разным народам и эпохам, но и память времён, осмысление конкретно-исторического опыта эволюционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира, двигательной-динамической и эмоционально-психологической сторон человеческого существования, жизненного стиля и общей атмосферы бытия.

* * *

Говоря об обсуждаемом методе, необходимо отметить момент, касающийся **исторической тематики**. Имеется в виду её неизбежная актуализация. Известно высказывание В.Г.Белинского: «*Мы вопро-*

шаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло нам о нашем будущем». И сами творцы искусства нередко отчётливо представляют себе неизбежность и необходимость актуализации исторической темы.

Допустим, И.В.Гёте никогда не чувствовал себя излишне обременённым обязательствами перед фактологией и внешними сторонами воспроизводимой эпохи. Происходившее в прошлом он активно соотносил с происходящим в современности, привнося в ткань произведения всё необходимое из реалий текущей жизни. Сознательность такого подхода становится ясной из его ответа на вопрос о том, что он хотел выразить в драме «Торквато Тассо»: *«Передо мной была жизнь Тассо, передо мной была моя собственная жизнь, и когда я слил вместе эти жизни, во мне возник образ Тассо. Прочие придворные, житейские и любовные отношения можно было взять как в Веймаре, так и в Ферраре, и я могу с полным правом сказать о моём произведении: это кость от кости моей, плоть от плоти моей»*.

Одна из примечательных вариаций на тот же счёт принадлежит Л.Фейхтвангеру: *«Я никогда не собирался изображать историю ради неё самой... Я не могу себе представить, чтобы серьёзный романист, работающий над историческим материалом, мог видеть в исторических фактах что-либо иное, кроме художественной темы, дающей ему возможность правильнее выразить себя, своё собственное ощущение жизни, своё время, своё понимание мира»*.

В конечном счёте, подобные суждения подводят к выводу, что в строгом и точном значении термина исторической тематики как таковой не существует вообще – она так или иначе оказывается темой современной, поскольку всё в искусстве данного периода прямо или опосредованно соотносится с актуальной проблематикой.

Неизбежность актуализации детерминируется самой спецификой художественного процесса, решающую роль в котором играет творческая личность, всецело принадлежащая своему времени, поэтому разработка исторической тематики ведётся обычно на основе стилистических норм и структурно-технологических ресурсов, соответствующих уровню художественного мышления текущего исторического этапа. Так называемый исторический колорит произведения при внимательном рассмотрении всегда оказывается сугубо внешней

оболочкой, за которой скрываются современные характеры и проявления.

Функции использования исторической тематики в актуальных целях многообразны. Она может выступать в качестве своего рода метафоры, аллегии, аллюзии, вызывая ассоциации и параллели эпох, событий, характеров, а при необходимости служит эзоповым языком. Историческая тема помогает раскрыть насущную проблематику в сопоставлении с опытом прошлого, придать изображаемому желаемое освещение (например, возвысить и монументализировать происходящее в современности), позволяет приоткрыть завесу над тем, что не проявилось отчётливо и ощущается только интуитивно.

Таким образом, историческая тематика выступает не как нечто самодовлеющее, а служит особым художественным инструментом воплощения образов современности, что позволяет связывать внутренний смысл произведений исторической тематики с актуальным состоянием бытия.

* * *

Использование в художественных исследованиях кластерной технологии и концепционного метода открывает перспективу выхода за пределы специальной научной дисциплины к горизонтам общезначимого гуманитарного знания. Такой выход может быть реализован на путях построения **художественной картины мира**, что выступает в качестве «сверхзадачи» всеобщего искусствознания. И, в свою очередь, выявляемые в данном случае содержательные, идейно-концепционные стороны художественного материала оказываются объединяющей основой комплексного изучения явлений духовной культуры.

Историческая наука, философия, эстетика, искусствознание последнего времени испытывают всё больший интерес к вопросам моделирования художественной картины мира. По всей видимости, появилась настоятельная потребность в расширении и углублении наших представлений о происходящем с человеком и окружающей его средой. Удовлетворить возникшую потребность привычными средствами социально-исторического анализа уже не удаётся, что побуждает обратиться к тем малоизученным ресурсам, которыми располагает в данном отношении искусство.

Термин *картина мира* в его естественнонаучном истолковании был выдвинут в физике конца XIX – начала XX века. Одним из первых его стал употреблять Г.Герц (1914). Впоследствии им широко пользовались М.Планк, А.Эйнштейн и другие учёные, постепенно переносившие его на иные сферы научного знания. Одной из модификаций этого термина стало определение *художественная картина мира*, понимаемая как система обобщённых представлений о той или иной исторической эпохе, которые складываются в процессе осмысления произведений искусства, принадлежащих данному периоду.

За кажущейся иллюзорностью художественных текстов скрывается огромный материк своеобразно запечатлённого человеческого бытия, представленного как в характерном для своего времени спектре идей, побуждений, мотиваций, так и во всевозможных эмоциональных, интеллектуальных, нравственно-психологических и двигательных проявлениях. Благодаря существованию художественного творчества каждый этап развития цивилизации оставляет для последующих поколений богатейший фонд **исторической памяти**. Следовательно, речь идёт о формировании знания о мире и человеке, исходя из образно-семантической системы искусства.

Ныне искусствознание вплотную приблизилось к осознанному стремлению увидеть в художественной культуре память времён, запечатление конкретно-исторического опыта эволюционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира индивида, всего многообразия граней его существования. Освоение этой памяти в достаточной её полноте возможно только при условии комплексного изучения всех развивавшихся в данную эпоху видов искусства, так как при общности объекта и функций каждый из них даёт свои аспекты в выявлении общей проблематики – именно этому в конечном счёте служат их специфические особенности, определяющие автономность любого рода художественного творчества.

Не упуская из виду этой необходимой и очень плодотворной спецификации, следует подчеркнуть, что ещё в большей степени важна общность тенденций и унастроений, детерминируемая единством чувств людей, принадлежащих одной эпохе.

Объединяет различные виды искусства и их соотношение с философским знанием и социальной историей в плане фиксации происходящего с миром и человеком. Между художественной памятью и

научной картиной бытия есть немало соприкосновений, перекрещивающихся моментов. Однако многое из отображённого в искусстве предстаёт совершенно в ином свете.

Кроме того, в художественной летописи отражается широкий круг наблюдений, которые обычно остаются вне поля зрения исторической науки, в основном оперирующей фактами и событиями. Искусство вводит такие ракурсы «спектрального анализа» жизненных процессов и затрагивает такие пласты бытия, которые практически недостижимы для осмысления с привычных позиций. Главный из этих ракурсов связан с духовным миром человека, его эмоциональной и деятельностной сферой – как в типологическом целом, так и в мириадах индивидуально-неповторимых проявлений. Вот почему следует прислушаться к суждению, высказанному ещё на заре человеческой истории Аристотелем: *«Художественное изображение истории более научно и более верно, чем точное историческое описание. Поэтическое искусство проникает в самую суть дела, в то время как точный отчёт даёт только перечень подробностей»*.

В наши дни мнение о доступной художественному творчеству всеобъемлющей полноте охвата явлений и процессов бытия стало аксиомой. Вот одно из характерных суждений: *«Поразительна универсальность содержания искусства: оно отражает всё сущностно-феноменальное богатство очеловеченного мира и самого человека, вбирая и синтезируя в художественную информацию всю полноту значимого опыта человечества – опыт социальный и биологический, коллективный и классовый, национальный и индивидуальный, практический, бессознательно-психический и сознательно-духовный, древнейший и сегодняшний»* (М.Мугинштейн).

Современная эстетическая наука находится сейчас на подступах к освоению принципов и методологии построения художественной картины мира. Одним из первых свидетельств растущего интереса к этим вопросам явилось проведение в 1982 году Всесоюзного симпозиума «Художественная картина мира: проблемы и принципы изучения» (инициатор – Комиссия комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры Академии наук СССР). Осуществляются первые опыты конкретной разработки художественной картины мира. Наиболее развёрнутый из них находим в коллективном труде «Художественная куль-

тура в капиталистическом обществе» (Л.: Изд-во ЛГУ, 1986), где в каждой из основных глав (эпоха Возрождения, XVII–XVIII века, XIX век, XX век) выделен раздел «Духовно-содержательный аспект», в котором анализируются основные идеи и особенности облика соответствующего периода. Несколько позднее появился сборник «Русская художественная культура второй половины XIX века» (М.: Наука, 1991), в котором развёрнутые обзоры по изобразительному искусству, музыке, театру и архитектуре объединены в панораму под заголовком «Картина мира. Образ России. Судьба человека».

Осознавая искусство как свидетельство породившей его эпохи, оценивая его как своеобразный инструмент познания, выявляя его возможности в плане моделирования облика мира и человека, мы приобретаем богатейшие, пока что малоизученные ресурсы красочной и многомерной исторической памяти, позволяющей существенно расширить и обогатить наши представления о происходившем и происходящем.

* * *

Создание художественной картины мира предполагает разработку комплекса следующих взаимодополняющих аспектов:

- осуществлять исследование, посвящённое проблематике, находящейся на пересечении художественной культуры и исторического знания;
- осознать искусство как род художественной памяти, свидетельство породившей её эпохи, то есть видеть в искусстве форму деятельности, позволяющую моделировать облик мира и человека присущими ему средствами;
- раскрыть возможности, которые даёт подход к искусству с точки зрения создания художественной картины мира, разработать методологию такого подхода;
- выявить основные процессы и тенденции, характерные для искусства той или иной эпохи и на этой основе реконструировать его целостную панораму для данного периода.

Отмеченные ракурсы призваны в своей совокупности обеспечить решение поставленной задачи воссоздания на соответствующем материале художественной картины мира данного периода.

Как уже можно было представить, понятие *художественная картина мира* наиболее отчётливо связано с гносеологическими и когнитивными аспектами эстетики и культурологии, а специфика его состоит прежде всего в том, что посредством художественной картины мира формируется конкретно-историческая модель мира и человека, насколько удаётся интерпретировать её, исходя из образно-семантической системы искусства изучаемой эпохи.

Механизм построения художественной картины мира видится в диалектически поступательном восхождении от изучения конкретно-специфических реалий художественной образности и стилистики к широким обобщающим категориям, раскрывающим общезначимое жизненное содержание. Если второе будет органично проистекать из первого, то этим будет исключена возможность подмены неповторимой художественной данности некими умозрительными или даже спекулятивными построениями и будет осуществляться выявление тех общечеловеческих сущностей, которые так или иначе претворены в художественной ткани произведений искусства.

Предпочтительный метод исследования в таком случае видится следующим. Для того чтобы осуществить анализ содержательных аспектов искусства, за которыми просматривается соответствующая структура жизнеощущения, выявляется ряд тенденций – как ведущих, так и периферийных (чаще всего они материализуются в виде определённых художественных течений и направлений). Каждое из явлений исследуется в диалектике его эволюционного становления – от начальной стадии через качественное состояние на центральной фазе (это определяющий момент изучения) к его завершению. При этом с особым вниманием изучаются истоки рассматриваемого явления, что позволяет доказать закономерность его «прорастания» из предшествующей художественной субстанции.

С точки зрения создания художественной картины мира примечательны не любые тенденции вообще, а те, в которых нашли выражение идейно-смысловые мотивы и различного рода семантические ориентиры. Их выявлению подчиняется весь круг выразительных средств, то есть речь идёт о том, чтобы мыслить содержательными категориями, подчиняя этому все аналитические ресурсы, любые факты и данные. Выделяемые по содержательно-смысловому признаку тенденции, а также складывающиеся на их основе художественные

течения и направления, всегда представлены большей или меньшей группой созвучных между собой произведений. Важна именно их идейно-образная общность, независимо от принадлежности различным национальным школам, жанрам, индивидуальным стилям.

Руководящей нитью должно быть выявление общезначимых процессов, характерных для искусства соответствующего периода. Поэтому всё локальное и специфически-индивидуальное имеет смысл отмечать лишь постольку, поскольку оно связано с определяющими тенденциями данного исторического этапа. Используемый при этом метод изучения художественно-исторического процесса «поток» (в отличие от более привычного изложения по монографическому и жанровому принципу), пожалуй, впервые был намечен в работе М.Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (1937, публикация 1975). Подразумевается комплексно-системное освоение совокупности сходных по своей направленности произведений с выявлением общих типологических особенностей, качеств, свойств содержания и стиля.

В ходе рассмотрения той или иной художественной эпохи «единым потоком» в орбиту исследования вовлекается всё существенное в её фонде, что призвано обеспечить полноту и объёмность общей панорамы. Причём, стремясь к достижению полноты и объёмности общей картины путем вовлечения в анализ самого разнохарактерного материала, вполне оправдана преимущественная ориентация на шедевр. Не может быть сомнения в том, что в шедеврах с максимальной отчётливостью предстаёт всё наиболее характерное и с точки зрения моделирования художественной картины бытия, поскольку они по самой своей сути становятся средоточием истины о мире и человеке, фиксацией наиболее существенных жизненных проявлений.

* * *

Всё вышесказанное было поставлено автором во главу угла при подготовке данного издания.

Во-первых, при достаточной компактности оно охватывает все периоды эволюции мировой художественной культуры – от истоков до начала XXI века, причём в орбиту изложения так или иначе включены все основные её явления.

Во-вторых, преодолевается привычная рубрикация по отдельным национальным школам, начиная с дифференциации на отечественное и зарубежное искусство – этим издание отвечает позитивным тенденциям современного процесса глобализации и при всём учёте национальных особенностей формирует представление об общечеловеческой сокровищнице культурных ценностей.

В-третьих, преодолевается не менее привычное разделение на отдельные виды искусства с обычно дополняющей это выделение внутренней жанровой спецификацией – подобный подход обеспечивает суммарное, целостное осмысление происходившего на соответствующих стадиях художественного развития.

Последовательное и комплексное рассмотрение всех видов искусства единым потоком, включая художественную литературу (как правило, она остаётся вне поля зрения подобных изданий), призвано дать принципиально новое качество на путях формирования интегративного знания об искусстве. Принципиально важный момент состоит и в самом рассмотрении материала, когда всё подчинено изучению мирового художественного процесса с точки зрения выявления художественных идей и концепций, ведущих образно-смысловых линий и пластов, характерных для соответствующего этапа исторической эволюции. Такая методология, кроме всего прочего, значительно облегчает восприятие художественного материала, снимая излишние затруднения, связанные для читательской аудитории с избыточной спецификой искусствоведческой терминологии и аналитики.

И последние замечания. Принадлежность книги одному автору обеспечивает внутреннее единство преподнесения материала. Положенный в её основу принцип обзорного изложения сочетается с достаточно тщательным рассмотрением наиболее показательных образцов искусства. В ходе изложения приводятся необходимые для аргументации заявленных положений отрывки из литературных текстов и визуальные иллюстрации, а также делаются отсылки к ряду музыкальных произведений (при этом указываются наиболее рекомендуемые исполнения).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги рассмотрению эволюции мировой художественной культуры, целостно очертим контур её ретроспективы, суммируя общую панораму движения эпох.

Древний мир – это совершенно необъятное хронологическое пространство, в котором отчётливо различаются «палеозона» первобытного существования человечества (с эмбриональными проявлениями художественного творчества примерно с 40-го тысячелетия до н.э.) и время ранних цивилизаций (приблизительно 4-е – 2-е тысячелетия до н.э.).

Следующая, более явственно очерченная эра – *Античность*, развитие которой происходило с конца 2-го тысячелетия до н.э. и по первые века н.э. На смену ей пришло *Средневековье* с временным ареолом около полутора тысячелетия, но форпосты эры *Нового времени* в наиболее развитых странах Европы стали складываться уже к началу XIV столетия. Так открывались горизонты эпохи Возрождения, а время с середины XVI-го и до середины XVIII века принадлежало эпохе Барокко.

Завершала протяжённость Новой эры эпоха, которую предпочтительно именовать *Классической*, поскольку именно с середины XVIII до рубежа XX столетия во многих видах искусства была создана основная масса художественных форм и жанров, которые мы считаем классическими – от новеллы и романа в литературе до сонаты и симфонии в музыке.

Говоря о времени Классической эпохи, обнаруживаем, что в её составе находятся те художественно-исторические измерения, которые также именуются эпохами: Просвещение (в основном вторая половина XVIII века) и Романтизм (XIX столетие). Эти традиционные обозначения требуют определённых корректив.

Внимательное изучение состояния искусства на протяжении Классической эпохи позволяет сделать вывод о явном несоответствии Просвещения и Романтизма статусу эпох в хронологическом отношении. Им предшествовали Возрождение (около двух с половиной столетий) и Барокко (более двух столетия), так что соразмерна им только Классическая эпоха, взятая как некое целое (почти два столетия).

Объяснение видится в том, что ввиду обилия художественных приобретений у нас есть основание в оценочно-символическом плане считать Просвещение и Романтизм эпохами, но в строгом значении данного понятия и с хронологической точки зрения мы имеем дело не с эпохами, а с периодами. И любая эпоха состоит из нескольких периодов.

При таком подходе Классическая эпоха даёт образец структурного членения, которое позволяет более точно и дифференцированно очертить конфигурацию её эволюции. Суть состоит в том, что Просвещение оказывается состоящим из двух периодов примерно 40-летней протяжённости, которым резонно дать следующие обозначения: *Раннее Просвещение* (приблизительно 1730–1760-е годы) и *Высокое Просвещение* (1770–1800-е годы).

Второй из этих периодов допустимо именовать и следующим образом: *Высокое и Позднее Просвещение* (1770–1780-е и 1790–1800-е годы), то есть состоящим из двух этапов. Если взять наследие основных представителей Венской классической школы, то первый из них — это центральная фаза творчества Гайдна и Моцарта, а второй связан по преимуществу с основной фазой творчества Бетховена, и стилевое различие внешне единого классицистского художественного массива весьма ощутимо.

Столь же необходимо дифференцировать и так называемую эпоху Романтизма. Её протяжённость традиционно распространяют на весь XIX век. Но внимательный взгляд легко обнаруживает большую разницу эстетической «температуры» опять-таки 40-летних периодов: 1810–1840-е и 1850–1880-е годы.

Искусство первого из этих периодов, действительно, прошло под знаком ярко выраженных романтических тенденций, и данному периоду мы с полным правом можем дать имя *Романтизм*.

Но творчество следующего периода во многом отошло от ярко выраженных романтических предпочтений, и с точки зрения художественного метода справедливо говорят о главенстве реализма — это менее ощутимо в музыке, но совершенно отчётливо выразилось, например, в литературе и в изобразительном искусстве. Вот почему к времени 1850–1880-х годов уместно обозначение *Постромантизм*.

А далее открывался завершающий период Классической эпохи, который продолжался вплоть до 1920-х годов. Но этот 40-летний отрезок в то же время принадлежал и следующей эпохе, открывая горизонты художественной культуры XX века. Таким образом, 1890–1920-е были переходной фазой — подобно тому, как на начальной стадии Классической эпохи 1730–1760-е годы в равной мере принадлежали Позднему Барокко и Раннему Просвещению.

На первом этапе переходного периода (1890–1900-е годы) преобладали позднеклассические тенденции, а современный стиль заявлял о себе в основном подспудно, отдельными элементами. На втором этапе (1910–1920-е) произошёл мощный прорыв нового искусства, и классика оказалась оттеснённой далеко на задний план.

В силу того, что в начале XX века широко фигурировали термины *модерн*, *стиль модерн*, *танец модерн*, *модернизм* (в русскоязычном обиходе 1920-х годов – «*современничество*»), есть смысл именовать данную эпоху как *Модерн*. И в соответствии с её членением на составляющие периоды условимся обозначать их с римской нумерацией: начало XX века (1890–1920-е годы) – *Модерн I*; середина XX века (1930–1950-е) – *Модерн II*; вторая половина XX века (1960–1980-е) – *Модерн III*.

Следующий, четвёртый по счёту период – рубеж XXI столетия (1990–2010-е годы). По причине получившей хождение эстетической парадигмы за ним уже достаточно прочно закрепилось наименование *Постмодерн*, что в некотором роде составляет параллель к аналогичному по местоположению периоду Классической эпохи с названием *Постромантизм*.

Вряд ли должно смущать сокращение временных отрезков Модерна в сравнении с Классической эпохой: там примерно четыре десятилетия, здесь – всего три. Это закономерное следствие общего ускорения развития человеческой цивилизации. Остаётся заметить, что эпоха Модерн открыла эволюцию эры, которая в исторической науке фигурирует как *Новейшее время*.

Уместно задаться вопросом: если период Постмодерн завершился к концу 2010-х годов, то что можно прогнозировать на дальнейшее? По всей видимости, грядёт новый переходный период (предположительно 2020–2040-е годы), когда уходящий Модерн должен совместиться с нарождающейся иной эпохой. Возможно, имя её будет *Информ* – в силу того, что уже сейчас очевидна стремительно нарастающая значимость всякого рода цифровых, виртуальных и кластерных технологий...

жги сердца людей...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Я памятник себе воздвиг...», то есть осмысление наследия каждого из них потребовало по шесть очерков, которые выступают в обрамлении вступительного и заключительного разделов. Поскольку творчество обоих выдающихся литераторов постоянно являлось импульсом для художественных проектов композиторов разных времён и народов, в качестве приложения даются перечни основных музыкальных произведений, написанных на их тексты.

Издание адресовано широкому кругу читателей и может использоваться для индивидуального чтения, а также в качестве учебного пособия для старших классов школ, гимназий, лицеев и студентов училищ, колледжей, вузов.

Очерк шестой **ЧЕЛОВЕК-ВСЕЛЕННАЯ**

Иоганн Вольфганг фон Гёте представлял собой уникальный пример всеобъемлющего человеческого гения, ничем не уступая тем, кого именуют величайшими титанами эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи и др.).

В этом он отнюдь не соответствовал собственной заповеди (очевидно, адресованной людям более ординарным): *«Самое главное, чтобы человек до конца знал что-нибудь одно и делал это дело так, как никто в ближайшем окружении» («Годы странствий Вильгельма Мейстера»).*

Как известно, идя в юности по стопам отца, он по его настоянию получил юридическое образование и позже самым непосредственным образом соприкоснулся с политико-административной деятельностью, занимаясь в должности первого министра управлением герцогствами Саксен-Веймарским и Эйзенахским, причем стремился к социальному реформированию на этой территории, предполагая затем перенести положительный опыт в масштабы общегерманской государственности.

Это из области практической жизни, а дальше начинается неизмеримо более важное — то, что крупнейший деятель русской науки К.Тимирязев обозначил следующим образом: *«Гёте представляет,*

быть может, единственный в истории пример сочетания в одном человеке великого поэта, глубокого мыслителя и выдающегося учёного».

Он плодотворно занимался многими науками, начиная с химии и медицины (эти увлечения отразились в частности в образах Фауста и его ученика Вагнера), но главные свои усилия сосредоточил в ряде разделов естествознания и, по мнению создателя учения о биосфере В.Вернадского, должен по праву считаться основоположником сравнительной анатомии, морфологии и генетической биологии.

Для нас важно то, что исключительно многогранная деятельность Гёте так или иначе сказывалась на его литературном творчестве: чаще всего в виде прочного внутреннего ощущения общенаучной картины мира, а иногда напрямую – в призме непосредственных поэтических отражений.

Так, его изыскания в области эволюции видов растений и животных вызвали в качестве своеобразной проекции два больших стихотворения, написанных с целью популяризации своих взглядов на этот предмет. Отвечая характеру философских рассуждений, они выдержаны в величавой манере античного гекзаметра.

*Ты смущена, подруга, смешеньем тысячекратным
Этих, заполнивших сад, густо растущих цветов;
Множеству ты внимала имён, в твой слух беспрестанно
Диким звучаньем входят они – одно за другим.
Образы все – и подобны, и каждый от прочего всё же
Рáзнится: в их кругу тайный заложен закон,
Скрыта загадка святая. О, если бы мог я любимой
В проникновенных словах тайну немедля открыть!
Пусть наблюдает теперь, как исподволь, мало-помалу
Вверх растение шло, цвет образуя и плод...
(«Метаморфоза растений»)*

Как видим, «урок», посвящённый нескончаемым превращениям в мире природы, развёрнут в лирическую плоскость и подан в форме обращения к близкому человеку. Почти столетием позже наш религиозный философ и поэт В.Соловьев станет изъясняться слогом, сходным в своей проникновенности: *«Милый друг, иль ты не видишь,*

// Что всё видимое нами – // Только отблеск, только тени // От незримого очами?...».

Стремясь поведать о загадках природного бытия, Гёте не скрывает и собственного удивления перед ними, в том числе перед чудом изначального совершенства естественных организмов и их приспособленности к существованию.

*Каждый зверь – самоцель. Совершенным из чрева Природы
Вышел он и дитя породит, как сам, совершенным.
Каждый член его тела по вечному создан закону,
Повторит свой прообраз даже редчайшая форма.
Каждый рот, например, приловчился захватывать пищу,
Телу какая положена: челюстью слабой, беззубой
Или крепкой, зубастой снабжен, но он превосходно
Приспособлен всегда обеспечивать тело прокормом.
Так и нога: коротка ли, длинна ль – в гармонии чёткой
Нуждам и норову зверя её отвечают движенья...
(«Метаморфоза животных»)*

Гёте много и охотно путешествовал. Его влекли другие страны и народы, их быт и особенности уклада – влекли одновременно как ученого и как человека искусства. Странствия позволяли широко раздвигать горизонты представлений о жизни.

Допустим, пребывание в Италии (её он особенно почитал), среди темпераментных южан, утвердило его в живом ощущении человеческого бытия как целостности, скрепляемой понятием *народ*.

Народ – основа, на которой всё стоит и зиждется. Целое создаёт народ, масса, а никак не отдельные единицы. На площади и на набережной, в гондолах и во дворцах. Покупатель и продавец, нищий и рыбак, соседка, адвокат и его оппонент – всё живет и движется и во всё сует свой нос, говорит и божится, кричит и хвалит свой товар, и поёт, и проклиная, и шумит, шумит.

(«Итальянское путешествие»)

Чрезвычайно важной гранью в круг интересов Гёте входило тщательное изучение различных видов искусства, осмысление их

природы, функций и возможностей. Общепризнанно, что его статьи по вопросам эстетики сыграли большую роль в развитии художественной культуры.

Об этом по-своему говорит и тот факт, что избранные критические работы по изобразительному искусству и литературе составили внушительную по объёму завершающую книгу русского 10-томного собрания его сочинений.

О глубине художественных воззрений Гёте выразительно говорят многие высказывания. Например, вывод об особом даре творца искусства, отличающем его от других людей.

*Что было врозь, связует он умом
И мёртвое одушевляет чувством.
Порой облагораживает он
То, что для нас казалось повседневным.
(«Торквато Тассо»)*

Или суждение о сходстве и различии видов художественного творчества: *«Вершины искусств раздельны, основания же их друг с другом соприкасаются» («Поэзия и правда»)*. То есть, развивая эту метафору Гёте, можно сказать, что весь мир искусства произрастает на единой почве, превращаясь затем в рощу разнообразных деревьев, составляющих в сумме своей законченный спектр взаимодополняющих видов.

Брошенные им вскользь замечания и соображения позволяют утверждать, что он был чуток к музыке. В романе **«Годы учения Вильгельма Мейстера»**, рассказывая об одном чрезвычайно чтимом человеке, большом знатоке искусства, автор отмечает любопытную тонкость в восприятии музыки – тонкость, явно прочувствованную самим Гёте.

Он не мог жить без музыки, но не любил видеть певчих. «Истинная музыка предназначена только для слуха, – говаривал он. – Я желаю видеть каждого, с кем говорю, но кто поёт, для меня должен быть невидим».

При исполнении инструментальной музыки он тоже предпочитал, чтобы оркестр был по возможности скрыт, ибо механические

усилия и вызванные необходимостью странные ужимки музыкантов рассеивают слушателя. Поэтому он имел обыкновение внимать музыке, закрыв глаза, дабы всё свое существо сосредоточить на чистом наслаждении слуха.

То, что подобная установка не является прихотью или капризом, доказывается аналогичными взглядами Р.Вагнера, который считал, что музыканты-исполнители должны быть слышны, но не видны.

К этому необходимо прибавить следующее. Знатоки немецкого языка в один голос говорят об удивительной музыкальности поэтического слога Гёте. Сам он советовал читателю напевать свои стихи, ибо, по его мнению, только в этом случае они могут быть восприняты более или менее адекватно. И если учесть, какое огромное количество музыкальных произведений создано на его тексты, можно считать, что для такого пожелания были определённые основания.

Следует отметить и то, что великий писатель имел к музыке весьма непосредственное отношение. В юности он учился игре на клавире и фортепиано. Находясь в Веймаре, содержал домашний хор, в котором пел партию баса. Особый интерес он проявлял к опере, в том числе создавая литбретто («Эрвин и Эльмира», «Клаудина» и др.).

На протяжении всей жизни Гёте не раз предпринимал опыты создания музыки, а также нередко заказывал музыкальные произведения для исполнения в домашнем кругу, чтобы *«успокоить душу и освободить духов»*. Музыкальное искусство он считал той *«истинной стихией, откуда берут начало все поэтические произведения»*.

В свою очередь, именно такой стихией стало для музыкального искусства творчество самого Гёте. Приводимый в конце этих очерков перечень – лишь крошечная толика того, что было написано композиторами разных стран на его произведения. К примеру, только «Лесной царь» был положен на музыку более 70 раз.

Как мы знаем, Иоганн Вольфганг долгое время (до 38 лет!) испытывал мучительные колебания в выборе своего призвания: быть художником или литератором. Судьба сберегла его для нас как мастера слова – ведь если бы он знал то, до чего доискались потомки, не

исключено, что ввиду субъективных соображений чаша весов склонилась бы в сторону живописи.

Дело в том, что позднейшие разыскания показали: далеким предком Гёте по материнской линии был выдающийся немецкий художник эпохи Возрождения Лукас Кранах (1472–1553). Если бы писателю стал известен этот факт, возможно, он мог посчитать себя обязанным возродить старинную славу семьи на данном поприще.

Так или иначе, Гёте настойчиво постигал тайны изобразительного искусства, много занимался им, и специалисты дают лестные оценки его графическим и живописным работам, особенно в жанре пейзажа. Кроме того, для теории и практики этого вида искусства свою роль сыграл его трактат «Учение о цвете».

И наконец, в своей прозе (главным образом мемуарной) Гёте много пишет о живописи, а влечение к ней вошло осязаемым компонентом в литературные сочинения – по его словам, оно помогало ему *«воспринимать натуру как бы глазами художника»*.

Сам Гёте часто считал себя более учёным, нежели писателем, однако время и потребности человечества давно определили безусловный приоритет его литературного наследия (аналогично тому, что позже произошло с А.Бородиным, который львиную долю времени отдавал химии и медицине, но в историю вошёл прежде всего как композитор).

Критериям и требованиям писательской профессии Гёте отвечал идеально. Природа с избытком наделила его тремя исходными качествами, необходимыми для литератора: любознательность, острая наблюдательность и память.

Книга мемуаров **«Поэзия и правда»** позволяет убедиться в том, что этими качествами он обладал в высшей степени. Гёте вспоминает в частности, как на руку оказались ему выполняемые в юности деловые поручения отца.

Я побывал чуть ли не во всех мастерских, а поскольку у меня был врождённый дар вникать в различнейшие житейские обстоятельства, живо воспринимать особенности существования других людей и без труда в них вживаться, то, благодаря отцовским поручениям, я провёл немало приятных часов, присматриваясь к рабочим приёмам каждого ремесленника, к его радостям и горестям, к тём-

ным и светлым сторонам его жизни, зависящим от характера условий его труда.

Несколько фраз из этого отрывка стоит «пропедалировать», настолько схвачена в них фундаментальная суть писательского труда: *«у меня был врождённый дар вникать... живо воспринимать... вживаться»*.

А по части безотказной памяти характерна история создания ряда вещей, выполненных в жанре путевых заметок. «Кампанию во Франции 1792 года» Гёте написал в 1820 году в виде дневника, хотя в 1792-м вовсе его не вел. Точно так же и «Итальянское путешествие» (1817) оформлено по впечатлениям поездки 1786–1788 годов, то есть тремя десятилетиями позднее реально происходившего. И т.п.

Отмеченные выше качества совершенно необходимы для писательского ремесла, но они – только исходная предпосылка. Всё остальное в формировании крупного литератора решают столь же необходимые другие качества, в том числе верное ощущение настоятельных запросов времени, высокий интеллект, способность к обобщениям и типизации, фантазия и свобода творческого мышления.

В отношении последнего из этих пунктов очень показателен подход Гёте к исторической тематике. Он никогда не чувствовал себя излишне обременённым обязательствами перед фактологией и внешними сторонами воспроизводимой эпохи. Происходившее в прошлом он активно соотносил с происходящим в современности, привнося в ткань произведения всё необходимое из реалий текущей жизни.

Сознательность такой актуализации становится ясной из его ответа на вопрос о том, что он хотел выразить в драме **«Торквато Тассо»**.

Передо мной была жизнь Тассо, передо мной была моя собственная жизнь, и когда я слил вместе эти жизни, во мне возник образ Тассо. Прочие придворные, житейские и любовные отношения можно было взять как в Веймаре, так и в Ферраре, и я могу с полным правом сказать о моём произведении: это кость от кости моей, плоть от плоти моей.

Как следует из слов автора, его пьеса построена на сплошных аллюзиях и параллелях. Её герой так же рвётся из Феррары (итальянское княжество конца XVI века), как сам Гёте стремился вырваться из Веймара, где состоял на службе.

И в равной степени с тем и другим соотносится идея драмы: сильные мира сего хотят приручить выдающегося художника, а тот пытается отстоять свою независимость. В рассуждениях гётевского Тассо о том, что гений должен почитаться выше знатных особ, совершенно очевидны автобиографические штрихи (достаточно болезненные отношения поэта с веймарской аристократией, которая чтит его, но при случае напоминала ему о его бюргерском происхождении).

Итак, Гёте-писатель как одна из многочисленных ипостасей его духовного мира. И это, наиболее важное для нас его амплуа, взятое само по себе, в свою очередь, отличалось тем же универсализмом.

В огромном литературном наследии Гёте представлены все жанровые виды и разновидности того времени. Если для иллюстрации взять драматургию, то среди четырех десятков произведений для театра найдем пьесы в стихах и прозе, трагедии, драмы и комедии самого разного объёма и назначения. И нелегко решить для себя вопрос, кем же он был по преимуществу – поэтом, прозаиком или драматургом (хотя в количественном отношении несомненно преобладает проза).

В литературе Гёте умел всё. Он мог обуздывать себя самыми строгими рамками и мог позволить себе полную свободу от них, что отдельными вспышками сопровождало всё его творчество, но открыто было продемонстрировано во времена «Бури и натиска».

Природа неисчерпаемо богата, она одна совершенствует большого художника...

Всякие правила убивают ощущение природы и способность правдиво изобразить её!

(«Страдания юного Вертера»)

Гёте был способен работать в любой манере и стилистике.

Начать с того, что уже самой своей эволюцией он предопределил гигантскую амплитуду стилевых колебаний: от отголосков ба-

рочной эстетики в рококо ранних стихов через опорные установки эпохи Просвещения (с их конкретизацией в экспрессии сентиментализма или в уравниваемости классицизма) к романтической фантазийности и постромантическим прозрениям позднего творчества.

И почти независимо от пребывания на том или ином этапе своей художественной траектории Гёте умел делать всё – от сугубо философских до откровенно развлекательных вещей, от возвышенной «антики» до «площадного» лубка.

Он мог писать в строго-углублённом роде научных трактатов и легко, непринужденно, с беззаботной весёлостью. Поскольку вторая часть данной стилевой «антитезы» в предыдущем изложении почти не затрагивалась, имеет смысл привести некоторые примеры.

Разрабатывая фольклорные мотивы, поэт не раз обращался к специфике народного стиха, в том числе так называемого книттельферса (близок к русскому раёшнику). Впервые это произошло в драме «Сатир» (1773), а до совершенства подобная манера была доведена в ряде сцен «Фауста».

Этим стихом написан и фарс «Ярмарка в Плундерсвейлерне» с жанровым обозначением «маскарадное действо» (в стилизованном русском переводе – «машкерадное действо»), что прямо указывает на его связь с балаганными традициями.

Той же направленности отвечает и название городка, придуманное автором (*Плундерсвейлерн* – от немецкого *хлам*, *дрянь*). И наконец, главное – бойкая, грубоватая, нарочито прямолинейная манера выражения со столь же упрощённо-прямолинейной рифмовкой.

*Что за постель? Собакам спать!
Преступников на ней пытать!
Болят и зад и поясница,
Да и от мух нельзя отбиться.*

Другой пример. Как бы в пику собственным трагедиям с их развёрнутой структурой и усложнённой фабулой, обращенной к «вечным вопросам», Гёте набрасывает в одноактной комедии «Гражданин генерал» в полном смысле слова пьесу-агитку подчёркнуто злободневного содержания.

Воспроизводя характерные приметы «народного театра», драматург пользуется соответствующей разговорной речью, составленной преимущественно из кратких односложных фраз. Вот фрагмент диалога, который ведут крестьяне Мартин и Шнапс (по-немецки *водка* – имя заведомо буффонное, данное разоблачаемому персонажу).

Шнапс. А дальше он признался мне.

Мартин. В чём?

Шнапс. Что он эмиссар якобинского клуба.

Мартин. Как он выглядел?

Шнапс. Обыкновенно.

Мартин. А вы не испугались его?

Шнапс. Я – испугался?!

Мартин. И беседовали с ним, как с равным?

Шнапс. Конечно!.. Все люди равны.

Мартин. Только на словах!

Отмеченная множественность стилевых манер служила адекватному претворению поистине универсального содержания произведений Гёте. В них есть всё:

- стремление к позитивным ценностям, к идеалу и скепсис до демонического всеотрицания;
- бюргерская добропорядочность, замыкающая себя ограниченным кругом представлений, и невероятная смелость, желание поднять покров над любой тайной мира;
- абсолютно достоверная жизненная реальность и самая безудержная фантазия.

Стоит добавить и тот факт, что будучи «человеком Запада», носителем высшей культуры европейского типа, Гёте проявил способность вжиться в атмосферу Востока и прельститься ею. Произошло это в период создания книги стихотворений «**Западно-восточный диван**».

Познакомившись с переводом «Дивана» Хафиза, он открыл для себя целый мир и по его подобию создал свою грандиозную и чрезвычайно темпераментную вариацию на него. Причем, будучи истинным христианином, он в порыве познания нового присягает здесь на верность Аллаху и восхищается Кораном.

Заодно следует упомянуть и о теизме Гёте вообще. Он с пиететом относился к христианскому вероучению, внимательно изучал Библию, многократно цитировал её, однако в творчестве – с точки зрения вопросов веры – был совершенно независим и тем более чужд фанатической приверженности.

Вот почему он позволял себе развивать мотивы богоборчества (например, в драматическом отрывке «Прометей») и высказываться в духе следующего афоризма: *«Те, кто видят в набожности самоцель и конечное назначение, обычно впадают в ханжество»*.

Во всём этом обнаруживает себя присущий художественному наследию Гёте поразительный, почти беспредельный плюрализм. Писатель словно ставил перед собой цель апробации всего и вся, любых мыслимых жизненных позиций и ситуаций.

Он, как на чётках, перебирает всевозможные характеры, положения и жизненные установки (от бунтарства до смирения, от пассивной созерцательности до активного действия) и за всем этим признает право на существование, как и право человека на ошибки, аномалии, тупиковые положения (*«Кто ищет, вынужден блуждать»*, – сказано в «Фаусте»).

Во взаимодействии разного рода *pro et contra* он допускает заведомую противоречивость и двойственность, принципиально отказываясь нести ответственность за неизбежно возникающий при этом «негатив» и вообще за всё происходящее в окружающей действительности.

*Наш мир – клубок противоречий,
Тебе за них не отвечать!
(«Самооправдание»)*

Поэтому не приходится удивляться появлению у него взаимоотрицающих суждений. Допустим, настойчиво провозглашая пафос познания, он в то же время готов предостерегать от самоанализа, который может обнаружить в каждом бездну тёмного и страшного.

*Познай себя...
Какая польза в том?
Познаю,*

А куда бежать потом?
(Из сборника «Изречения»)

И тем более не приходится удивляться соседству далеких, но взаимодополняющих друг друга сущностей, в сумме своей дающих всеобъемлющую полноту жизненных проявлений.

Для примера представим себе Гёте-олимпийца с его величавым спокойствием и отстранённостью от житейской суеты. И тот же Гёте способен вести повествование живо, легко, занятно и совершенно доступно.

Он может отменно «скроить» динамичную, остроумную комедию (скажем, «**Боги, герои и Виланд**», «**Великий Кофта**») и выступить в роли чудесного рассказчика, наделённого великолепным чувством юмора.

В городе недавно отошёл горшечный торг, и у нас не только запаслись этим товаром для кухни, но и купили разной игрушечной посуды для детей. Однажды я возился со своими мисочками и горшочками, но так как это не сулило мне ничего интересного, я швырнул один из горшочков на улицу и пришёл в восторг от того, как весело разлетелся он на куски.

Соседские братья Оксентейн, видя, какое мне это доставляет удовольствие (я даже захлопал в ладоши от радости), крикнули: «А ну ещё!» Нимало не медля, я кинул ещё один горшок и под непрерывные поощрения «Ещё, а ну ещё!» расколотил о мостовую решительно все мисочки, кастрюлечки и кувшинчики.

Но мой запас быстро истощился, а они всё восклицали: «Ещё! Ещё!» Недолго думая, я помчался на кухню и притащил глиняных тарелок, которые бились даже ещё веселее. Я бегал взад и вперед, хватая одну тарелку за другой, покуда не перетаскал всё, что стояло на нижней полке, но так как соседям и этого было мало, я перебил всю посуду, до которой мог дотянуться. Наконец, пришел кто-то из старших и прекратил мои забавы.

(«Поэзия и правда»)

К этому рассказу из детства (вот уж действительно «и смех и грех») присоединим эпизод из молодости писателя, когда он, так

жаждавший повидать «землю обетованную» (для него это была Италия), пересекает границу и попадает наконец в первый итальянский городишко. Вот образчик того, как время от времени писатель сдабривал юмор пикантными деталями.

Люди здесь живут в блаженной беспечности. Во-первых, ни одна дверь не имеет замка, однако трактирищик заверил, что мне нечего беспокоиться, даже если бы мои чемоданы были набиты бриллиантами. Во-вторых, в окнах здесь вместо стекла промасленная бумага. В-третьих, отсутствует весьма необходимое удобство, так что живёшь почти в первобытных условиях.

Когда я спросил коридорного, где же всё-таки это удобство находится, он показал рукой на двор. «Здесь, внизу, к вашим услугам». Я удивился: «Где именно?» «Внизу, где хотите», – гостеприимно отвечал он.

(«Итальянское путешествие»)

И ещё одно сопоставление. Когда Гёте желал того, он умел органично воспроизвести трогательную наивность и безыскусность, как находим это в песне «**Сурок**», получившей особую популярность с музыкой Бетховена.

*Я походил по всей стране
Avecqe la marmotte
И всюду есть давали мне
Avecqe la marmotte.
Avecqe si, avecqe la,
Avecqe la marmotte.*

Шарманочный лад этого напева предопределён заложенными в мелодике стиха заунывностью настроения и многократным повторением одних и тех же слов: французская фраза *avecqe la marmotte* (авёке ля мармóте) – с сурком (дрессированный сурок плясал под музыку).

И подобному простодушию противопоставлена психология «прожжённых бестий», прошедших, как говорится, огонь, воду и медные трубы – психология, сконденсированная в образе Мефисто-

феля, который во всём видит изнанку и потому ко всему относится с язвительной усмешкой или с открытой издёвкой. Характерен его ответ на высказанное Фаустом желание как можно скорее добиться взаимности Маргариты.

*Приятно то, что отдаляет цель:
Улыбки, вздохи, встречи у фонтана,
Печаль томленья – словом, канитель,
Которую всегда полны романы.*

В запале иронии Мефистофель доходит до самого грубого цинизма, подчас устрашающе жестокого в своей резкости и прямоте.

*Мужчины – дурни, род упрямый,
Посмешища со дня Адама!
Вы, и состарившись весьма,
Не прибавляете ума.
Проверено на деле всеми,
Что бабы – порченное племя.
Всё сделано, всё из прикрас,
Стан сужен, растопырен таз.
Доказывать, однако, надо ль,
Что сами пуститесь вы в пляс,
Едва засвищет эта падаль?*

Всеохватывающая полнота жизненных проявлений, о которой шла речь и которая предусматривала законченный спектр оттенков в их амплитуде от абсолютно положительного до абсолютно отрицательного, тем не менее имела весьма определенный вектор, связанный с господствующе оптимистической настроенностью.

Конечно, случались разного рода «замутнения» и омрачения. В такие минуты Гёте был способен на горькие ламентации, подобные той, что находим в позднем стихотворении «Вертеру» (1824): «Покинув мир, ты потерял так мало!»

Но при всём том неизменно одерживала верх неистощимая жажда жизни, неостывающая влюблённость в неё – и это была ещё одна важнейшая константа мировосприятия Гёте.

Опорой этому служила бесконечно притягательная стихия земных радостей и наслаждений, которой поэт отдавал предпочтение даже перед самыми высокими взлётами интеллекта и перед самым божественным парением духа в «горних высях».

Он не раз констатировал столкновение отмеченных сущностей, метания человека между «земным» и «небесным», как слышно это в самопризнании Фауста.

*Две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнёт к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела.*

Но взвешивая значимость этих двух сущностей, поэт делает свой выбор без малейших колебаний.

*Дух мой рвётся к небесам
В заблужденье странном:
Не пуцусь ли я и впрямь
В путь по звёздным странам?
Нет, хочу остаться здесь,
В мире безобманном,
Чтобы пить вино и петь,
И звенеть стаканом!*
(«Застольная»)

Гёте готов вновь и вновь присягать «сибаритству» бодрой, чувственно-дразнящей человеческой плоти, пребывающей в долинах «дольного мира», как делает он это звучно и сочно в стихотворении «Привыкнешь – не отвыкнешь», написанном в приближении к семидесятилетнему возрасту.

*Я раньше едал. Ем теперь больше всех
И пища приносит мне много утех.*

*Промчатся лета, но куда
От старости я не умру,
Я буду шуметь за столом на пиру,
Смакуя любимые блюда.*

*И прежде я пил, нынче пью больше всех,
И это отнюдь не считаю за грех.
Рождаются светлые мысли
От жгучих глотков золотого вина.
Так выпьем же крепкие вина до дна,
Нет пользы им в том, чтоб прокисли!*

*Любил танцевать я и в вальсе кружить,
Теперь мне без музыки дня не прожить.
И ныне со мною нет сладу.
Цветы и лихое веселье вокруг,
Стремительней музыка, ширится круг.
Так будем плясать до упаду!*

Едва ли не главный завет Гёте: если жить, так жить «по полной программе» и жить до последней черты! А жить — это значит непременно любить, пусть бы это даже казалось кому-то смешным и нелепым.

И уже в самые преклонные годы он замышлял женитьбу на совсем юной девушке (Ульрике фон Левéцов), готовый и в старости обеими руками подписаться под стихотворением времён своей молодости — **«Новая любовь, новая жизнь»**.

*Сердце, сердце, что случилось,
Что смутило жизнь твою?
Жизнью новой ты забилося,
Я тебя не узнаю.
Всё прошло, чем ты пылало,
Что любило и желало,
Весь покой, любовь к труду.
Как попало ты в беду?*

*Ах, смотрите, ах, спасите –
Вкруг плутовки сам не свой,
На чудесной, тонкой нити
Я пляшу, едва живой.
Жить в плену, в волшебной клетке,
Быть под башмачком кокетки –
Как такой позор снести?
Ах, смотрите, ах, спасите...*

Если участь тот факт, что публикации у Гёте начались с 1766 года, то придётся признать: он отдал литературным трудам без малого семь десятилетий и за это время воссоздал гигантскую художественную панораму происходившего с миром и человеком.

Очерк шестой **«Я ПАМЯТНИК СЕБЕ ВОЗДВИГ НЕРУКОТВОРНЫЙ...»**

В последние годы своей жизни А.С.Пушкин явно эволюционировал к утверждению уравновешенного, гармоничного жизнеотношения.

Это касалось и столь важной для него темы любви, в том числе в её сугубо эротическом варианте. Познав всё по части утех сладострастия, его лирический герой находит теперь высшее блаженство не в пылких оргиях, а в любовании облагороженными эмоциями.

*Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем,
Восторгом чувственным, безумством, исступленьем,
Стенаньем, криками вакханки молодой,
Когда, вясь в моих объятиях змией,
Порывом пылких ласк и язвою лобзаний
Она торопит миг последних содроганий!*

*О, как милее ты, смиренница моя!
О, как мучительно тобою счастлив я,*

*Когда, склоняясь на долгие моления,
Ты предаёшься мне нежна без упоенья,
Стыдливо-холодна, восторгу моему
Едва ответствуешь, не внемлешь ничему
И оживляешься потом всё боле, боле –
И делишь наконец мой пламень поневоле!
(«Нет, я не дорожу...», 1831)*

(Во второй строфе несомненно имеется в виду жена поэта, Н.Гончарова, на первом году их супружеской жизни.)

Перед нами настоящая «анатомия любви», в которой документируются два варианта чувственной страсти – тема рискованная, почти запретная, но как деликатно и поэтично она преподнесена, причём не утаивая сути и не укрываясь за намёки или иносказания!

Гармоничность подразумевала прежде всего успокоение духа. Островки соответствующих состояний возникали в лирическом мире поэта и раньше, но, во-первых, спорадически, а во-вторых – связаны они были, как правило, с вознесением в выси надсуетного.

*Редает облаков летучая гряда.
Звезда печальная, вечерняя звезда!
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и чёрных скал вершины.
Люблю твой слабый свет в небесной вышине;
Он думы разбудил, уснувшие во мне...
(«Редает облаков летучая гряда...», 1820)*

Иное дело в поздние годы, когда потребность в гармонии духа заявляла о себе постоянно, обретая к тому же вполне реальные очертания.

*На хóлмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,*

*И сердце вновь горит и любит – оттого,
Что не любить оно не может.
(«На хólмах Грузии...», 1829)*

Как видим, сохраняется романтика, и в частности повествование подсвечивается экзотикой восточного колорита (*«На холмах Грузии... шумит Арагва»*). Подтверждается неисходность лирического чувства, «неизлечимость» от него (*«И сердце вновь горит и любит – оттого, // Что не любить оно не может»*).

С необыкновенной точностью и тонкостью передаётся особый, сложный эмоциональный сплав (*«Мне грустно и легко; печаль моя светла... Унынья моего // Ничто не мучит, не тревожит...»*). И в итоге всё вместе взятое даёт всеобъемлющий синтез, а с ним – высокую мудрость жизнеощущения.

Параллельно процессу гармонизации образного строя в позднем творчестве Пушкина наметился фронтальный поворот к трезвому, реалистичному миропониманию. Движение к новым горизонтам можно было ощутить уже в ходе создания **«Евгения Онегина»** (имеет смысл подчеркнуть продолжительность написания романа – с 1823 по 1831 год). Любопытен данный здесь самоанализ творческой эволюции.

*Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я – со вздохом признаюсь –
За ней ленивей волочусь.
Перу старинной нет охоты
Марать летучие листы;
Другие, хладные мечты,
Другие, строгие заботы
И в шуме света и в тиши
Тревожат сон моей души.*

И ещё одна вариация на ту же тему, когда автор сопоставляет свои более поздние склонности с прежними устремлениями.

*В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.*

«*И в поэтический бокал // Воды я много подмешал*» – это о том, что в существование лирического героя самым широким образом вошла проза жизни. А сдвиг в мироощущении естественно повлёк за собой переход от поэзии к прозаическим жанрам.

Пушкин, в сущности, стал основоположником русской классической прозы. Характерно, что и в своём стихотворчестве он постепенно склонялся от «чистой поэзии» к повествовательным формам: *повестями* названы поэмы «Кавказский пленник» и «Медный всадник», а «Евгений Онегин» – *роман* в стихах.

Особенности пушкинского искусства версификации подготовили такое замечательное качество его прозы, как лаконизм. К примеру, в четверостишии «**Золото и булат**» (1826) с лапидарностью просто непостижимой говорится о двух властителях жизни.

*«Всё мое», – сказала злато;
«Всё мое», – сказал булат.
«Всё куплю», – сказала злато;
«Всё возьму», – сказал булат.*

Хорошо известно чеховское утверждение: «*Краткость – сестра таланта*». Если это так, то Пушкин супергениален. В прозе лаконичность у него совершенно исключительна. Он отсекает всё, что считает мало-мальски необязательным.

Скажем, в повести «**Барышня-крестьянка**», когда уже становится ясным счастливый исход, автор прерывает изложение харак-

терной фразой: *«Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку»*.

Пушкин снимает также всё, что читатель может дорисовать сам. В середине той же повести он отказывается от пересказа деталей сближения влюблённых посредством авторского отступления.

Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мною моего удовольствия. Эти подробности вообще должны казаться приторными; итак, я пропущу их, сказав вкратце, что не прошло ещё и двух месяцев, а мой Алексей был уже влюблён без памяти, и Лиза была не равнодушнее...

Пушкинская проза по внешней манере может показаться сухова-той (сугубо фактически и как бы документально), но по сути своей она чрезвычайно сильная, лапидарная, отточенная и, что называется, литая. Л.Толстой, имея в виду «Повести Белкина», настаивал: *«Писателю надо не переставая изучать это сокровище»*.

Рука об руку с переходом к прозе шёл и поворот Пушкина к реализму. Сразу же следует оговорить, что и его поэтические фантазии чаще всего питались реальными импульсами. Приведём несколько показательных свидетельств.

Образ «древа яда» в стихотворении «**Анчар**» подсказан сообщением о нём побывавшего на острове Ява врача (Ф.Фурш) – сообщение оказалось сильно преувеличенным, но оно дало пищу воображению поэта, который развернул данный факт в плоскость глубокой художественной идеи.

В повести «**Выстрел**» описывается эпизод, как блистательный молодой офицер во время дуэли держит фуражку с черешнями и бес-печно поглощает их, сплевывая косточки, в то время как другой дуэ-лянт целится в него – именно так вёл себя сам Пушкин во время дуэ-ли, состоявшейся в 1822 году.

«*Вскормлённый в неволе орел молодой*» из стихотворения «**Узник**» находился во дворе кишиневского острога, который Пуш-кин посетил в 1821 году.

*Сижу за решёткой в темнице сырой.
Вскормлённый в неволе орёл молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюёт под окном,*

*Клюёт, и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно;
Зовёт меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: «Давай улетим!»*

Ещё один факт из пребывания Пушкина в Кишинёве. В бытность свою там он однажды присоединился к кочующему цыганскому табору и провёл с ним несколько дней. В стихотворении «**Цыганы**» (1830) поэт вспоминает об этом случае. Поэма того же названия (1824) несомненно навеяна впечатлениями тех дней.

*Цыганы шумною толпой
По Бессарабии кочуют...*

Своему «**Скупому рыцарю**» Пушкин дал подзаголовок «*Сцены из Ченстоновой трагедии*». На самом деле такого произведения не существует. Посредством мистификации поэт надеялся избежать биографических сближений, поскольку всем была известна скупость его отца, по этой причине находившимся с сыном в весьма тяжёлых отношениях.

Приведенные факты показывают, как штрихи собственной жизни могут претворяться и преобразоваться в произведениях литературы. Размышлял на этот счёт и сам Пушкин.

*Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:*

*Где цвёл? когда? какой весною?
И долго ль цвёл? и сорван кем,*

*Чужой, знакомой ли рукою?
И положён сюда зачем?*

*На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?*

*И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?*
(«Цветок», 1828)

Поэт вскрывает здесь механизм художественной фантазии и подтверждает, что даже самый незначительный блик реальности может возбудить работу воображения, вызвать рой мыслей и чувств, дать толчок к рождению образа.

Находясь в движении к реализму, Пушкин быстро остывал к своим прежним романтическим увлечениям и порывам, часто преодолевая их посредством иронии. Ещё раз обратимся к повести «Барышня-крестьянка», где находим насмешливое развенчание байронической личности.

Легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу наших барышень. Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он чёрное кольцо с изображением мёртвой головы. Всё это было чрезвычайно ново в той губернии. Барышни сходили по нём с ума.

Реалистические склонности Пушкина своё законченное воплощение получили в его последнем романе «Капитанская дочка» (1836), который даёт пример простоты и естественности языка, полной достоверности характеров и ситуаций, а также примечателен тем, что обращён к жизни обыкновенных людей.

Сказанное о реализме Пушкина подводит к мысли: путь, проделанный им, не только вобрал весь духовный опыт его времени, но и содержал в себе задатки многого из того, чему суждено было развернуться в творчестве следующих поколений.

Начнем с отдельных штрихов воздействия Пушкина на своих ближайших преемников.

Уже говорилось о том, что ему удалось в законченной полноте сформулировать кредо демонизма, которое будет многосторонне и детализированно развивать в своем творчестве М.Лермонтов.

Образ Земфиры и её взаимоотношения с Алеко получили явную проекцию в знаменитой новелле П.Мериме **«Кармен»** – не случайно её автор, страстный почитатель пушкинского творчества, дал исключительно высокую оценку поэме **«Цыганы»** и перевёл её на французский язык.

Н.Гоголь не только учился у Пушкина литературному мастерству, но и напрямую черпал из сокровищницы его щедрой художественной фантазии. В 1835 году он просил старшего коллегу: *«Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет... духом будет комедия из пяти актов»*.

И Пушкин предложил ему сюжет **«Ревизора»**. Позже Гоголь подтвердил: *«Мысль о “Ревизоре” принадлежит ему»*. Подсказал Пушкин Гоголю и идею романа-поэмы **«Мёртвые души»**, что писатель засвидетельствовал в «Авторской исповеди»: Пушкин *«отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы»*.

Отдельно остановимся на имеющей отношение к Гоголю и к писателям «натуральной школы» теме «маленького человека». Открыл её для русской литературы Пушкин. Подходы к ней он намечал с двух сторон – в плане того, что можно назвать «народной поэзией», и в плане обрисовки обыкновенного, частного человека.

«Народная поэзия» Пушкина – это особый жанр, напрямую соприкасающийся с миром народной жизни и фольклорным началом. Здесь свой настрой (предельно просто, душевно, часто сумрачно, тоскливо и с нотой заунывности) и своя стилистика (краткая строка, «мягкая» рифма, выпуклые и очень конкретные образы).

*Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь она завоет,
То заплачет, как дитя,
То по кровле обветшалой
Вдруг соломой зашумит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко застучит.*

*Наша ветхая лачужка
И печальна и темна.
Что же ты, моя старушка,
Приумолкла у окна?..
Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя, где же кружка?
Сердцу будет веселей.*
(«Зимний вечер», 1825)

Мотивы безрадостной жизни («*И печальна и темна... Бедной юности моей*») вызывают желание забыться в вине («*Выпьем с горя... Сердцу будет веселей*»), инспирируют уменьшительные обозначения («*ветхая лачужка... моя старушка... добрая подружка*») – вот что порождает специфику некой мизерности. Именно с этого и начинался «маленький человек».

В плане обрисовки обыкновенного, частного человека показательна поэма «**Медный всадник**» (1833), где по контрасту с грандиозной исторической фигурой Петра I дан портрет Евгения, ничем не приметного петербургского чиновника. Характерны его рассуждения при мысли о женитьбе на Параше (уменьшительное от Прасковьи).

*Жениться? Мне?.. зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Уж кое-как себе устрою*

*Приют смиренный и простой
И в нём Парашу успокою.
Пройдёт, быть может, год-другой –
Местечко получу, Парашие
Препоручу семейство наше
И воспитание ребят...
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдём мы оба,
И внуки нас похоронят...*

Своё законченное воплощение рассматриваемый образ получил в рассказе **«Станционный смотритель»** (1830). Самсон Вырин – воистину «маленький человек», которого можно вытолкать вшашей, даже будучи перед ним кругом виноватым.

Но у него (как у некоторых «бедных людей» будущей русской литературы) есть своя гордость: когда гусарский офицер, который тайком увёз его дочь, суёт ему деньги, он бросает их наземь и топчет.

Хотя немного погодя, когда порыв негодования поостыл, Вырин *«остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было»* – эта деталь также изобличает в нём «маленького человека».

И ещё о перспективах, которые открыл Пушкин русской литературе.

Своим **«Евгением Онегиным»** он определил основную линию развития русского романа – начиная с М.Лермонтова («Герой нашего времени»), а затем в творчестве И.Гончарова, И.Тургенева, Ф.Достоевского, Л.Толстого.

А.Герцен писал: *«Образ Онегина настолько национален, что встречается во всех романах и поэмах, которые получают какое-либо признание в России, и не потому, что хотели копировать его, а потому, что его постоянно находишь возле себя или в себе самом».* Даже если принять такое объяснение, нужно, тем не менее, признать, что открыл этот образ именно Пушкин.

Образ Германа из повести **«Пиковая дама»** нашел продолжение в фигуре Раскольникова из романа Ф.Достоевского **«Преступление и наказание»**. Недаром этот писатель находил в Германе лицо, вообще характерное для петербургской эпохи русской жизни.

Любопытны внешние штрихи вероятного воздействия пушкинского наследия на романы Л.Толстого. Не подсказано ли название его великой эпопеи речением Пимена из **«Бориса Годунова»**? Пимен говорит Григорию: *«Описывай, не мудрствуя лукаво, // Всё то, чему свидетель в жизни будешь: // **Войну и мир**, управу государей, // Угодников святые чудеса...»*

Или такая деталь – фамилия Вронского, одного из главных героев «Анны Карениной», возможно, ведёт свое происхождение от заметки Пушкина **«На углу маленькой площади»** (*«...женат, кажется, на Вронской»*).

Флюиды пушкинского влияния можно обнаружить и в творчестве более далеких поколений, уже за пределами XIX столетия.

*Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!
Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждёшь меня.
Ты под окном своей светлицы
Горюешь, будто на часах,
И медлят поминутно спицы
В твоих наморщенных руках.
(«Няне», 1826)*

Это тот тон душевной теплоты («Подруга... голубка») и глубокого сочувствия к нелегкой человеческой доле («Горюешь... В твоих наморщенных руках»), и та стилистика с характерным повтором слова («Давно, давно ты ждешь меня...»), которые получают развитие в поэтике С.Есенина.

*... Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не всё ли нам равно? Бог с ними.*

Никому

*Отчёта не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...
(«Из Пиндемонти», 1836)*

А это уже предчувствие слога М.Цветаевой:

- и по мысли (гордое самосознание поэта);
- и по манере высказывания (*«Зависеть от царя, зависеть от народа – // Не всё ли нам равно?»*);
- и по характерному перебросу фразы из строки в строку (расположение последних четырёх строк по смыслу должно было бы выглядеть так: *«Никому отчёта не давать, // Себе лишь самому служить и угождать; // Для власти, для ливреи не гнуть // Ни совести, ни помыслов, ни шеи»*);
- и даже в такой детали, как оригинальное графическое оформление (выделенное отдельной строкой слово *Никому*).

Отмеченные предвосхищения – ещё одна грань пушкинского универсализма. Здесь же имеет смысл коснуться воздействия его творчества на музыкальное искусство.

Рассмотренная в самом начале музыкальность его поэтики вкупе с невероятной энергией мыслей, образов, идей, концепций, стала для композиторов колоссальным катализатором, определившим становление целой художественной галактики, возникшей в орбите пушкинского наследия.

Обозреть гигантский массив музыкальных произведений, связанных с текстами и сюжетами Пушкина просто невозможно, однако два соображения могут дать некоторое представление о силе пушкинского влияния на композиторское творчество.

Во-первых, примечателен факт появления музыкантов, постоянно пребывающих под звездой поэта. Таковы, к примеру:

- Ц.Кюи – трудноперечислимое количество романсов, а также оперы «Кавказский пленник», «Пир во время чумы», «Капитанская дочка»;
- Н.Метнер – множество романсов, в том числе «Семь стихотворений А.Пушкина» *ор.29*, «Пять стихотворений А.Пушкина» *ор.32*, «Шесть стихотворений А.Пушкина» *ор.36*, «Семь песен на стихи А.Пушкина» *ор.52* (*ор.* – общепринятое сокращение латинского слова *opus*, используемого для нумерации музыкальных сочинений);
- Б.Асафьев – целая балетная антология, в том числе «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Граф Нулин», «Каменный гость», «Домик в Коломне», «Гробовщик», «Барышня-крестьянка».

И во-вторых, даже самый поверхностный взгляд, брошенный на «золотой фонд» *музыкальной пушкинианы*, говорит о невероятно заражающей и стимулирующей ауре, рождённой излучением гения (композиторы названы в хронологическом порядке):

- М.Глинка – большая серия романсов и опера «Руслан и Людмила»;
- А.Даргомыжский – романсы, оперы «Русалка» и «Каменный гость»;
- М.Мусоргский – опера «Борис Годунов»;
- Н.Римский-Корсаков – романсы, оперы «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок»;
- П.Чайковский – оперы «Евгений Онегин», «Мазепа» и «Пиковая дама»;
- С.Рахманинов – оперы «Алеко» и «Скупой рыцарь»;
- И.Стравинский – опера «Мавра»;
- Р.Глиэр – балеты «Клеопатра» и «Медный всадник»;
- Д.Шостакович – Четыре романса на слова Пушкина и Четыре монолога на слова Пушкина;
- Г.Свиридов – Шесть романсов на слова Пушкина, музыка к фильму «Метель» и хоровой концерт «Пушкинский венок»;
- Р.Щедрин – хоровой цикл «Онегинские строфы» и хоровая поэма «Казнь Пугачева»;
- А. Петров – балет «Пушкин».

Кстати, автор последнего из названных произведений справедливо заметил, что *«если бы вся русская музыка состояла лишь из опер, балетов, романсов, созданных по произведениям великого поэта, то и тогда она имела бы мировую славу»*.

Сам собой напрашивается вывод: отечественное музыкальное искусство обязано Пушкину, как никому другому из поэтов. И при всех колебаниях умонастроений и эстетических ориентиров, в музыке России, как и в её литературе, неизменно будет продолжаться пушкинская эпоха.

Итак, бесподобный, гениальный, великий, человек-эпоха... но тем не менее *человек. Смертный* человек. Пушкин хорошо и подчас очень остро сознавал это.

Уже с конца 1820-х годов, то есть за семь-восемь лет до кончины, в его стихах начинает сквозить тихая грусть, элегическая усталость, появляются признаки утомления от жизни, возникают мысли о смерти (а ведь ему всего тридцать!).

*Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.
(«Брожу ли я вдоль улиц...», 1829)*

Соответствующий колорит приобретает и любимая поэтом картина осени.

*Октябрь уж наступил – уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад – дорога промерзает,
Журча ещё бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл...
Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса...
(«Осень», 1833)*

К слову, в последних из приведенных строк Пушкин прогнозировал примечательную грань «осеннего» жизнеощущения «серебряного века». Так начиналось нечто вроде старения, одним из признаков которого является нарастающее неприятие «грешной» молодости.

*Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье...
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море...
И может быть – на мой закат печальный
Блеснёт любовь улыбкою прощальной.
(«Элегия», 1830)*

Мотивы угасания, заката вызывают разительные перемены жизненных ориентиров.

Здесь и усиливающееся раздражение по поводу бесконечной и бессмысленной житейской толчеи – как-то поэт роняет фразу «*Жизни мышья беготня...*» («**Стихи, сочиненные во время бессонницы**», 1830).

Здесь и довольно неожиданные для Пушкина истовые обращения к Богу, как находим это в стихотворном переложении великопостной молитвы Ефрема Сирина, где *любоначалие* – желание начальствовать, быть главным, а *празднословие* – суесловие, пустословие.

*...Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.*
(«**Отцы пустынники...**», 1836)

В устах поэта слышались молитвенные взывания и о чём! – он просит Господа осенить его «смирением» и «целомудрием».

И наконец, одно из самых последних стихотворений несёт в себе печаль одиночества, исчерпания, не востребованности в наиболее притягательной для него теме – теме любви.

*От меня вечер Леи́ла
Равнодушно уходила.
Я сказал: «Постой, куда?»
А она мне возразила:
«Голова твоя седа».*
(«**От меня вечер Леи́ла...**», 1836)

Безжалостная констатация конца, краха – и в этом «*равнодушно*», и в слове «*гробам*», завершающем стихотворение.

Поэт погиб в том возрасте, в котором Толстой ещё только приступал к работе над «Войной и миром» – факт вопиющий. И все-таки сколько бы ни говорили о преждевременном уходе Пушкина из жизни и о далеко неисчерпанном его творческом потенциале, есть опре-

делённые основания и для того, чтобы не отвергать версию о достаточно естественном завершении столь краткого пути.

Как свидетельствует пушкинское наследие, он прошёл полный, законченный круг жизни: четверть века интенсивнейших трудов – можно ли большего требовать от человека?

Вышедшее в самом конце прошлого столетия (М., 1994–1997) Полное собрание сочинений А.С.Пушкина в 19 томах (четыре из них в двух книгах) лучше всяких комментариев говорит о титанической работе нашего великого соотечественника и о том, в каком невероятном напряжении интеллекта создавались «легкокрылые» и благоуханные плоды его фантазии.

Сказанное заставляет напомнить мнение Гете, который утверждал, что творцы искусства обычно умирают, когда чувствуют задачу своей жизни выполненной.

С точки зрения закономерного исхода Пушкина стоит прислушаться и к воспоминаниям его сестры (в замужестве О.Павлищева), которой мы не можем не доверять. Александр Сергеевич сказал ей в 1836 году на прощанье перед её отъездом: *«Едва ли увидимся когда-нибудь на этом свете, а впрочем, жизнь мне надоела; не поверишь, как надоела! Тоска, тоска! Всё одно и то же, писать не хочется больше, рук не приложишь ни к чему, но... чувствую: недолго мне на земле шататься»*.

Вот почему не лишено смысла и встречающееся иногда суждение об истории с последней дуэлью Пушкина: возможно, он, помимо всего прочего, в какой-то степени искал смерти. В любом случае, ему удалось осуществить высказанную в **«Евгении Онегине»** мысль о предпочтении своевременного ухода из этого мира.

*Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина.*

Почему? Ответ лежит на поверхности: ведь *«дно бокала»* чаще всего горькое и печальное – усталость от жизни, потеря значимых целей, что чаще всего сопровождают хвори и немощь.

Присоединим к этому ту версию, которую приводят в первой книге (М., 2003) из серии «Откровения ангелов-хранителей» Р.Гарифзянов и Л.Панова.

Александру Сергеевичу Пушкину гадалка в молодости напророчила, что он умрёт в 37 лет от руки человека с белой головой. Это произвело на Александра Сергеевича настолько сильное впечатление, что он помнил об этом всю жизнь.

Пушкин неоднократно стрелялся на дуэлях и всегда относился к смерти с презрением и свысока, снискав славу отважного человека. Пока не пришло время дуэли с французом-блондином Дантесом. И возраст у Пушкина был соответствующий – 37 лет.

Друзья поэта отмечали, что на эту дуэль Пушкин поехал как на казнь. Привёл в порядок свои дела, оставил дома все свои защитные амулеты, с которыми до этого никогда не расставался – неудивительно, что дуэль закончилась именно так, а не иначе.

Тем не менее, сколько бы ни толковать о естественности и закономерности исхода поэта, смерть его была воспринята как национальная катастрофа. Прощание с Пушкиным вылилось в выражение любви к нему, совершенно небывалое в истории мировой культуры: десятки тысяч людей побывали возле дома в Петербурге, где умер поэт, нескончаемый поток шел через квартиру мимо гроба.

В те дни было написано стихотворение М.Лермонтова **«Смерть Поэта»**, сразу сделавшее его автора знаменитым и что ещё важнее – этим произведением молодой поэт непосредственно подхватил у своего великого предшественника эстафету вершинного выявления «золотого века» русской поэзии.

*Погиб Поэт! – невольник чести –
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой!..
Не вынесла душа Поэта
Позора мелких обид,
Восстал он против мнений света
Один, как прежде... и убит!..
Что ж? Веселитесь... он мучений
Последних вынести не мог:
Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.*

Этот пламенный стих достоверно отмечает отношение России к Пушкину и со всей категоричностью проставляет акценты в отношении явных и тайных убийц поэта. Дантеса, стрелявшего в поэта, Лермонтов обвиняет как варвара-иноплеменника, не способного уразуметь, на какую святыню он посягнул.

*Его убийца хладнокровно
Навел удар...
... он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что́ он руку поднимал!..*

Вот почему основной заряд гневного пафоса и презрения направлен против придворной камарильи.

*Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда – всё молчи!..
Но есть и Божий суд, наперсники разврата!
Есть грозный суд: он ждёт;
Он не доступен звону злата,
И мысли и дела он знает наперёд.
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
Оно вам не поможет вновь,
И вы не смоете всей вашей чёрной кровью
Поэта праведную кровь!*

Совсем иное по тону, но по-своему не менее драгоценное художественное свидетельство кончины поэта оставил В. Жуковский – человек, которого Пушкин считал своим учителем и который намного пережил ученика (сопоставим даты их жизни: 1799–1837 и 1783–1852).

И вот Жуковский перед гробом младшего собрата по искусству, напряжённо всматривается в лик умершего.

*Он лежал без движенья, как будто по тяжкой работе
Руки свои опустив. Голову тихо склоня,*

*Долго стоял я над ним, один, смотря со вниманьем
Мёртвому прямо в глаза; были закрыты глаза,
Было лицо его мне так знакомо, и было заметно,
Что выражалось на нём – в жизни такого
Мы не видали на этом лице. Не горел вдохновенья
Пламень на нём; не сиял острый ум;
Нет! Но какою-то мыслью, глубокой, высокою мыслью
Было объято оно: мнилось мне, что ему
В этот миг предстояло как будто какое виденье,
Что-то сбывалось над ним, и спросить мне хотелось: что видишь?
(«Он лежал без движенья...», 1837)*

Отрешённо-сосредоточенное восприятие смерти человеком преклонных лет повлекло за собой обращение к величавому античному слогу (в духе гомеровского гекзаметра) – белый стих выражает здесь оголённую мысль.

Никакой аффектации, всё очень просто, сурово, с трезвой аналитичностью и вместе с тем с пронзительно-острым ощущением предельного, которое так редко являет себя живущим на земле.

О том же вспоминал Жуковский и в письме к отцу Пушкина, и это тоже большая литература.

*Когда все ушли, я сел перед ним и долго смотрел ему в лицо...
В эту минуту, можно сказать, я видел самую смерть, божественно тайную, смерть без покрывала. Какую печать наложила она на лицо его и как удивительно высказала на нём и свою и его тайну... Никогда на лице его не видал я выражения такой глубокой, величественной, торжественной мысли. Она, конечно, проскакивала в нём и прежде. Но в этой чистоте обнаружилась только тогда, когда всё земное отделилось от него с прикосновением смерти. Таков был конец нашего Пушкина...*



Демченко Александр Иванович - доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель организованного им Центра комплексных художественных исследований, председатель Фонда композитора Елены Гохман, действительный член (академик) Российской и Европейской академий естествознания, действительный член (академик) Академии общественных и фундаментальных наук имени М.В.Ломоносова (председатель отделения "История и теория искусств"), заслуженный деятель искусств России, заслуженный

деятель науки и образования, почётное звание "Основатель научной школы", сертификат "Золотая кафедра России". Главный редактор журнала "Манускрипт" (из числа рецензируемых ВАК по специальностям Исторические науки, Философские науки, Искусствоведение), инициатор создания и член редакционной коллегии общероссийского журнала "Проблемы музыкальной науки", член редакционной коллегии ряда других российских и зарубежных журналов. Лауреат Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974), лауреат Всероссийского конкурса на лучшее учебно-методическое пособие (2009), лауреат Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2009 года (2010), 2018 года (2019) и 2019 года (2020), лауреат I премии конкурса "Лучшая книга 2017 года" (2018), лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича (2010), лауреат премии для научно-педагогических работников высшего образования "Высота" (2020). В 2017 году ему присуждена Международная премия имени Николая Рёриха, которой отмечают особые заслуги в сфере служения культуре и общественному благу. Знак Министерства культуры РФ "За достижения в культуре" (2001), Золотая медаль имени В.И.Вернадского за успехи в развитии отечественной науки (2009), медаль П.А.Столыпина (2012), Золотая медаль "За новаторскую работу в области высшего образования" (2013), Почётная грамота Саратовской городской думы (2015 и 2019), почётный гражданин города Саратова (2016), Почётный знак Губернатора Саратовской области (2018). Член Союза композиторов и Союза журналистов РФ, заместитель председателя правления Саратовской организации Союза композиторов России, член Музыковедческой комиссии Союза композиторов России. Автор около 1,400 научных публикаций и 226 книжных изданий, в том числе опубликованных в московских издательствах "Наука", "Высшая школа", "Музыка", "Композитор", "Кнорус", "Русайнс", "Юрайт", а также за рубежом - в данном отношении он является безусловным лидером современного отечественного искусствоведения. Для него характерна масштабность изысканий с охватом практически всех эпох и национальных школ. Последние три десятилетия самым активным образом разрабатывает новое научное направление - всеобщее искусствоведение, которое базируется на комплексном изучении всех видов художественного творчества. В настоящее время, помимо большой серии книг и статей всевозможной тематики, осуществляет три фундаментальных проекта: "Вселенная слова, цвета, звука" в 12 томах, "Художественная энциклопедия" в 3 томах и "Художественная сокровищница Поволжья". Подготовил свыше 60 кандидатов и докторов наук, успешно защитивших диссертации. Принимал участие более чем в 400 международных, всероссийских и региональных научных конференциях (в том числе в качестве руководителя). Периодически выступает в качестве научного редактора и редактора-составителя ряда изданий (свыше шестидесяти). Его творческой деятельности посвящено более 200 публикаций.

Художественная культура Саратовского края

А.И. Демченко



А.И.Демченко

Художественная культура Саратовского края

Художественная культура Саратовского края. Очерки. — Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. — 744 с.

В серии очерков, подготовленной доктором искусствоведения, заслуженным деятелем искусств России, профессором Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова и Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского А.И.Демченко, на богатом фактическом материале даётся всеобъемлющая панорама художественной культуры Саратова (литературное творчество, архитектура, изобразительное искусство, музыкальное искусство, театр и

кино), обрисованы её истоки и современное состояние. Книга снабжена многочисленными фотографиями и библиографией.

Издание адресовано широкому кругу читателей, интересующихся историей художественной жизни Саратовского края.

Театр и кино

Саратов по праву гордится исключительной по числу и разнообразию плеядой ярких актёрских индивидуальностей – тех, кто родились, учились и играли на театральных сценах нашего города. Это касается любой из сфер актёрского искусства, будь то драматический театр, музыкальный театр или кинематограф. Для примера можно назвать четыре крупнейшие фигуры, в равной мере прославившиеся как на театральных подмостках, так и на киноэкране: Борис Бабочкин, Олег Табаков, Олег Янковский, Евгений Миронов.

Но вначале о драматическом театре. Его истоки на Саратовской земле обнаруживаются в конце XVIII века, когда в крупных дворянских имениях создавались крепостные труппы. Этим были известны усадьбы Куракиных, Голицыных, Нарышкиных, Столыпиных, Бахметьевых, Кожиных. В начале XIX столетия по инициативе Г.Гладкова, а затем губернатора А.Панчулидзева в Саратове возникают первые городские театры. Их репертуар отвечал самым взыскательным требованиям: «Гамлет» и «Отелло» Шекспира, «Разбойники» и «Вильгельм Телль» Шиллера, драмы Пушкина и Лермонтова, комедии Мольера и Фонвизина, пьесы Грибоедова и Гоголя.

В середине XIX века в городе работали два профессиональных театра – городской и загородный (летний), а к 1870 году действовало уже четыре – два зимних и два летних. Это был период многочисленных, сменявших друг друга театральных антреприз (наибольший след оставили товарищества П.Медведева, В.Горин-Горайнова, М.Борода, Н.Собольщикова-Самарина).

К концу XIX столетия настоятельно вынашивалась идея общедоступной сцены, и в 1897 году был открыт Народный театр, в котором для самой широкой аудитории регулярно, 3–4 раза в неделю, шли драматические спектакли. К тому времени общая театральная афиша

Саратова была весьма впечатляющей: помимо классики – давней и недавней (от Шекспира и Гоголя до Островского, Льва Толстого и Сухово-Кобылина), новая и новейшая драматургия (А.Чехов, М.Горький – почти все их пьесы, Л.Андреев и Г.Ибсен, Г.Гауптман, Г.Зудерман).

Об уровне артистических сил красноречиво говорит большой перечень выдающихся актёров, выступавших тогда на саратовской сцене. Выделим три имени.

Полина (Пелагея) Антиповна Стрепетова (1850–1903) первая в театре раскрыла глубину переживаний и духовную силу русской женщины. Свойственные ей искренность, исключительная эмоциональность, бурный темперамент оставили неизгладимый след в театральной жизни России. Трагедийное дарование Стрепетовой особенно ярко проявилось в ролях Лизаветы («Горькая судьбина» Писемского) и Катерины («Гроза» Островского). А.Островский писал: *«Как природный талант, это явление редкое, феноменальное. Её среда – женщины низшего и среднего классов общества; её пафос – простые, сильные страсти»*. Талант Стрепетовой в полной мере раскрылся именно в Саратове, где она выступала в 1870-е годы и где её по-настоящему заметили и оценили.



И.Репин Полина Стрепетова (1882)

*Мария Гавриловна **Савина*** (1854–1915) стала ведущей актрисой саратовской сцены в 1873 году. Она ярко воплотила черты волевого, деятельного, жизнеутверждающего характера своих современниц, смелость и глубину их чувств. В совершенстве владела искусством сжатой, исчерпывающей характеристики персонажа, которую отличала острота и филигранная отточенность. Начиная с комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше», А.Островский доверял ей исполнение главных ролей почти во всех своих новых пьесах. В числе других вершин её искусства – Марья Антоновна и Анна Андреевна («Ревизор» Гоголя), Верочка и Наталья Петровна («Месяц в деревне» Тургенева).

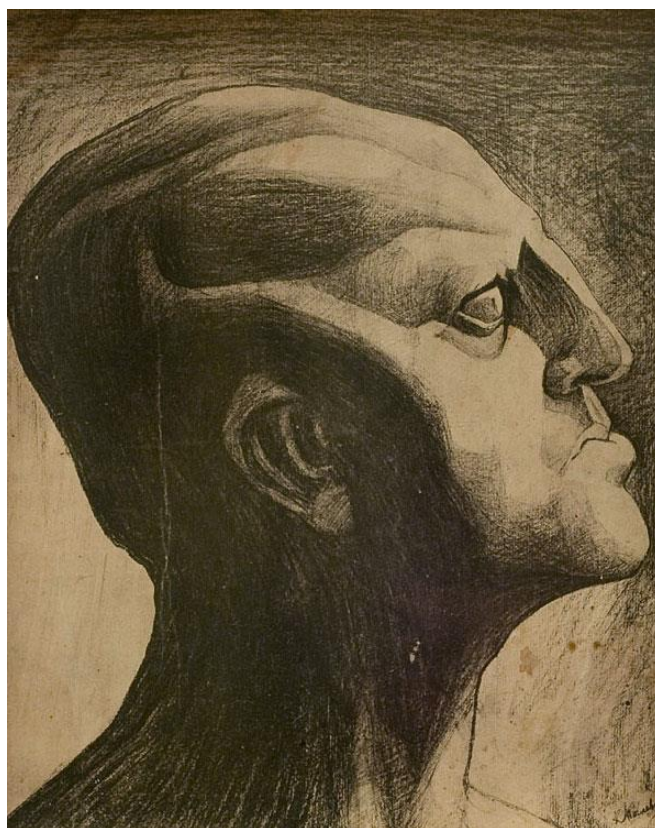


К.Маковский Мария Савина (1879)

*Василий Иванович **Качалов*** (1875–1948) после Саратова играл с 1900 года в МХТ. Это был актёр высокой интеллектуальной культуры, огромного сценического обаяния. Острый аналитик, художник философского восприятия жизни, он основывал своё искусство не только на силе эмоционального воздействия, но и на темпераменте мысли, на способности воспроизвести драму сознания, раскрыть конфликты идей и убеждений, владеющих его героями. Не замыкаясь

в рамках определённого амплуа, создавал яркие, характерные образы, исполненные то высокого драматизма, то комедийной остроты и тонкого юмора.

Среди лучших ролей: Гамлет и Юлий Цезарь («Гамлет» и «Юлий Цезарь» Шекспира), Чацкий («Горе от ума» Грибоедова), Берендей и Глумов («Снегурочка» и «На всякого мудреца довольно простоты» Островского), Иван («Братья Карамазовы» Достоевского), Тузенбах и Трофимов («Три сестры» и «Вишнёвый сад» Чехова), Барон («На дне» Горького), Бранд («Бранд» Ибсена), Иоганн Фокерат («Одинокое» Гауптмана), Вершинин («Бронепоезд 14-69» Всеволода Иванова).



К.Малевич Качалов в пьесе Л.Андреева «Анатэма»

* * *

С начала XX века устанавливается режим стабильно работающих стационарных государственных театров, которые открываются не только в Саратове, но и в ряде других городов области. На рубеже нынешнего столетия к ним присоединились муниципальные артистические коллективы малого «формата» (например, в Саратове —

«АТХ», «Версия», «Балаганчикъ», Театр пластической драмы и «Самокат», который стал первым в стране профессиональным театром магии и фокусов). В центре зрительского внимания с давних пор находятся два театра, по достоинству получившие звание академических – Театр драмы и Театр юного зрителя.

Театр драмы – один из старейших театров страны, ведущий свою историю с 1803 года. Он всегда оставался верным лучшим традициям русского театрального искусства, окончательно сформировался в 1920-е годы как один из лучших в провинции России. Нынешнее здание театра открыто в 1968-м.

Большую роль в становлении и развитии Театра драмы сыграл актёр и режиссёр *Иван Артемьевич Слонов* (1882–1945). Впервые вышел на сцену в 1903 году, с 1915-го в Саратове, которому он отдал три самых плодотворных десятилетия своей жизни, став одним из выдающихся деятелей театральной провинции.

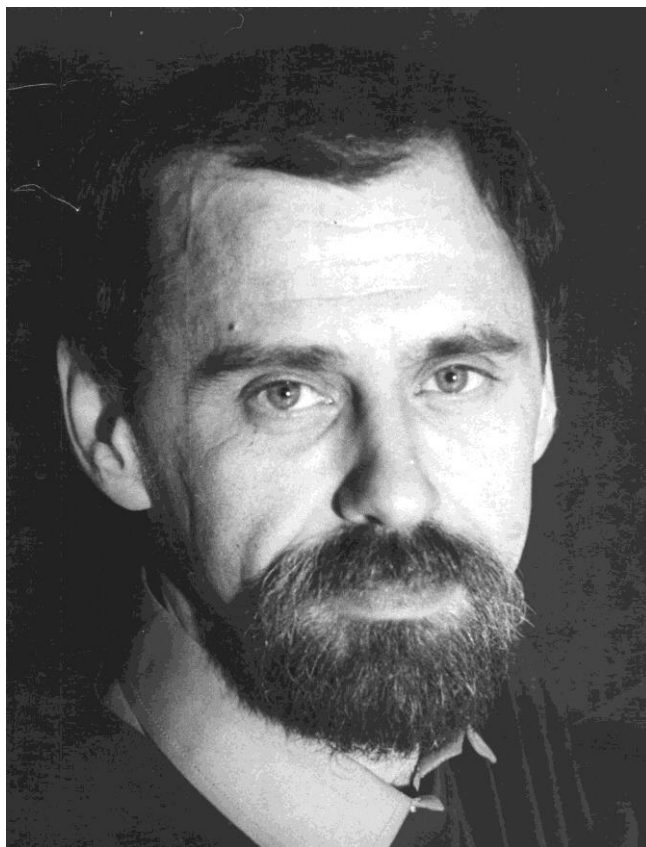


В общей сложности в его актёрском активе было свыше 400 самых разноплановых ролей классического и современного репертуара. Лучшими считались Гамлет («Гамлет» Шекспира), Фердинанд («Коварство и любовь» Шиллера), Чацкий («Горе от ума» Грибоедова), Хлестаков («Ревизор» Гоголя), Арбенин («Маскарад» Лермонтова), Фёдор Иоаннович («Царь Фёдор Иоаннович» А.К.Толстого), Карандышев и Мурзавецкий («Бесприданница» и «Волки и овцы» Островского), Раскольников («Преступление и наказание» Достоевского), Протасов («Живой труп» Л.Толстого), Вершинин («Три сестры» Чехова), Желтков («Гранатовый браслет» Куприна), Тот («Тот, кто получает пощёчины» Андреева). Большое впечатление производили его точные, артистически выполненные зарисовки исторических лиц – Пушкин, Кутузов, Брусилов, Чапаев и особенно Николай I («Декабристы» Лернера).

Как актёра, Слонова отличали эмоциональная сила, яркий темперамент, искренность и непосредственность исполнения. Он мастерски сочетал интенсивность чувств с тонким психологическим анализом. Для него была характерна детальная разработка рисунка роли, его строгость, чёткость и выразительность. Одна из улиц центральной части Саратова носит имя И.А.Слонова, и в 2003 году оно было присвоено Театру драмы.

Ввиду неординарных качеств творческой личности, Слонов с самого начала фактически являлся художественным руководителем Саратовского театра. Помимо постановки ряда спектаклей («Гроза» и «Лес» Островского, «Живой труп» Л.Толстого, «Любовь Яровая» Тренёва, «Аристократы» Погодина и др.), он неустанно работал над формированием единого исполнительского стиля в коллективе. Благодаря ему на необходимую высоту поднялась режиссура, целенаправленной стала репертуарная политика, по его настоянию назначались режиссёры и приглашались актёры. Благодаря усилиям Слонова и его единомышленников с 1930 года Театр драмы переживал расцвет. В это время на его сцене выступали Б.Андреев, Е.Астахова, С.Бржевский, А.Василевский, Н.Гурская, П.Карганов, С.Муратов, Г.Несмелов, А.Петрова, М.Рудина, Г.Сальников, Д.Смирнов. В.Соболева, Е.Степная, Д.Степурина, А.Стрижова и др.

В последующей истории Театра драмы заметно выделился период, когда в его стенах два десятилетия работал режиссёр *Александр Иванович Дзёкун* (род.1945). С середины 1970-х и по середину 1990-х годов он поставил свыше 50 спектаклей разных жанров – от классической трагедии до фарса. Среди них наибольшую известность получили «Гекуба» Эврипида, «Макбет» Шекспира, «Ревизор» Гоголя, «Месяц в деревне» Тургенева, «Дядюшкин сон» Достоевского, «Чайка» Чехова, «Чудаки» Горького, «Собачий вальс» Андреева, «Фортуна» Цветаевой, «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита», «Зойкина квартира» и «Багровый остров» Булгакова, «14 красных избушек», «Христос и мы» и «Чевенгур» А.Платонова, «Жили-были мать да дочь» Абрамова, «Лисички» Хеллман, «Великолепный рогоносец» Кроммелинка, «Ужасные родители» Кокто, «Додо» Петона, «Крема-тор» Фукса, «Брат мой Чичиков» Сидур.



Приведённый перечень красноречиво демонстрирует кардинальное расширение репертуара главным образом за счёт современной драматургии. Дзекун стремился к созданию зрелищного театра острой формы, тяготеющего к гротеску, условности. Его постановкам

были присущи глубокая разработанность материала, строгость и лаконизм сценических средств выразительности. В своём поиске он опирался преимущественно на многоплановых актёров из творческой молодёжи. Работы Дзекуна вызвали широкий резонанс, они заставили говорить критику о Саратовском театре драмы как о ярком, самобытном явлении в театральной жизни России.

Во второй половине XX века ядро труппы на разных этапах составляли Н.Алисова, Г.Аредаков, В.Аукштыкальнис, Г.Банников, Р.Белякова, А.Галкó, Л.Гришина, В.Ермакова, В.Калисанов, Ю.Каюров, Е.Колоградский, Н.Мерц, А.Михайлов, Л.Муратова, Ю.Сагьянц, С.Сосновский, В.Федотова, Л.Шутова, Я.Янин, О.Янковский и др. Сегодня в репертуаре театра активно заняты И.Баголей, Е.Блохина, Э.Данилина, В.Мамонов, В.Назаров, Е.Торгашова.

Театр юного зрителя является старейшим в стране и мире профессиональным детским театром. Он был открыт в 1918 году как Драматический школьный театр спектаклем «Синяя птица» Метерлинка. На исходном этапе его репертуар составляли произведения русской и зарубежной классики. В 1937-м коллектив получает здание, которое является памятником архитектуры модерна (1903), втрое увеличивает состав труппы и значительно обогащает все творческие силы. Ставятся спектакли для аудитории разного возраста – от сказок («Конёк-горбунок» Ершова, «Золотой ключик» А.Н.Толстого, «Красная шапочка» и «Снежная королева» Шварца) до пьес проблемной тематики («Скупой» и «Проделки Скапена» Мольера, «Недоросль» Фонвизина, «Бедность не порок» Островского). В 2011 году открылось новое здание ТЮЗа.

С 1943 по 1996 годы во главе театра стоял *Юрий Петрович Киселёв* (1914–1996), и это была целая эпоха в истории коллектива. До Саратова он окончил студию при Московском камерном театре А.Я.Таирова, сценическую деятельность начал с 1930 года, работал в молодёжных театрах Москвы и ряда других городов страны.

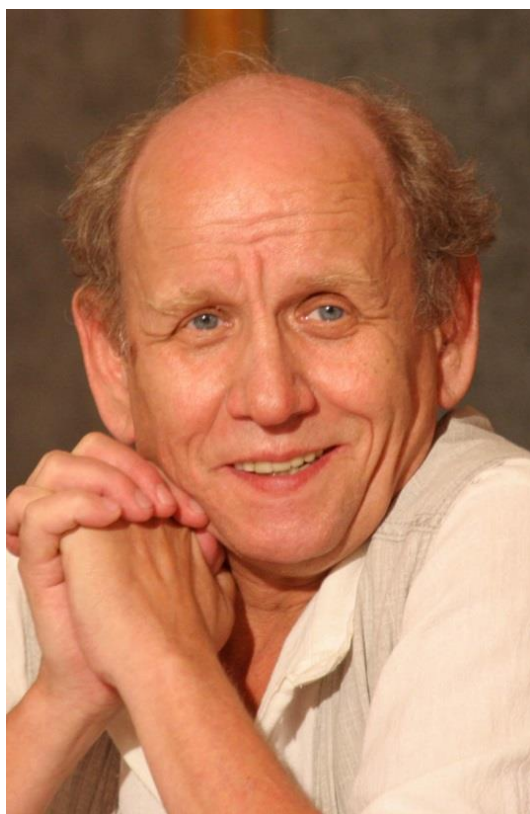


В Саратове поставил 132 спектакля, в том числе «Осада Лейдена» Штока, «Алёша Пешков» Груздева и Форш, «Три сестры» Чехова, «В дороге» Розова, «Обыкновенная история» Гончарова, «Традиционный сбор» Розова, «Сказ о времени далёком и близком» Акулова, «Мальчики» Розова, «Валентин и Валентина» Рощина, «В списках не значился» Васильева, «Никто не поверит» Полонского, «Гнездо глухаря» Розова, «Вечный муж» Достоевского, «Маленький лорд Фаунтлерой» Бернет (список приведён в хронологическом порядке с 1944 по 1996 год).

Выдающийся режиссер выработал принципы «семейного театра» и особой эстетики театрального искусства, адресованного в первую очередь юношеской аудитории, в соответствии с чем творческая платформа и репертуар получили отчётливо педагогическую направленность. Под его руководством Саратовский ТЮЗ стал одним из лучших детских театров страны. Киселёв являлся одним из основателей и активных деятелей Международной ассоциации детских театров. Юрий Петрович обладал также уникальным талантом педагога, воспитал несколько поколений талантливых актёров (среди его лучших учеников – З.Спирина, В.Ермакова, С.Лаврентьева, Ю.Ошеров, В.Краснов, Т.Джураева). Имя Ю.П.Киселёва носит одна из улиц города, и оно присвоено Саратовскому ТЮЗу.

Гордость театра в разные годы составили актёры О.Балакин, В.Краснов, О.Кутина, С.Лаврентьева, Т.Лыкова, В.Начинкин, В.Немцева, Ю.Ошеров, Н.Пантелеева, Е.Росс, А.Соловьёв, З.Спирина, Г.Цинман.

С 1995 года главным режиссёром театра являлся *Юрий Петрович Ошеров* (1942–2019). С 1963 года выступая в качестве актёра (более 70 разноплановых ролей), он уже с 1972-го ставил спектакли (более 30), среди которых выделяются «Маленькая Баба-Яга» Пройслера, «Приключения Незнайки» Носова, «Сотворившая чудо» Гибсона, «Семь суббот на неделе» Маара, «Волшебное зелье» Есилевской, «Много на свете не княжеских детей...» Достоевского, «Строитель Сольнес» Ибсена, «Маленький принц» Сент-Экзюпери, «Конёк-горбунок» Прокофьевой и Сапгира, «Мальчики» Розова, «Дюймовочка» Андерсена, «Серенький К.» Ольшанского, «Тряпичная кукла» Гибсона (отмечены постановки с 1980 по 2014 год).



И уже с 1969 года Ю.П.Ошеров вёл педагогическую работу. Несколько выпусков молодых актёров из его мастерской сегодня составляют основу труппы театра.

Саратовская театральная школа – из старейших в России. Однако история театрального образования в нашем городе берёт своё начало только с 1920 года, когда были созданы Высшие государственные мастерские театрального искусства. В 1923-м они преобразованы в Театральный техникум, несколько позже переименованный в Саратовское театральное училище.

Этот начальный период был связан прежде всего с преподавательской деятельностью И.А.Слонова, который возглавил местную театральную школу, заложив её большие традиции. В 1933 году, в 30-летний юбилей сценической деятельности Слонова, его имя (ещё при жизни!) было присвоено Театральному училищу. За довоенное время саратовская театральная школа дала стране множество известных актёров театра и кино, в том числе народных артистов СССР Б.Андреева и Р.Ершова, народного артиста РСФСР Г.Сальникова.

В связи с начавшейся Великой Отечественной войной училище было закрыто. Вновь открыто в 1960 году, в 1965-м ему возвращено имя И.А.Слонова. Здесь работали народные артисты СССР В.Ермакова и Ю.Киселёв, народные артисты России А.Галко, Г.Аредаков и Р.Белякова, заслуженные деятели искусств России В.Давыдов, Д.Лядов и Г.Банников, заслуженные артисты России А.Василевский, А.Быстряков и Ю.Сагьянц. В преподавании они опирались на традиции актёрской школы русского театра, заложенные К.С.Станиславским и продолженные И.А.Слоновым и его соратниками. Выпуски этого времени дали театру и кинематографу таких мастеров, как народный артист СССР О.Янковский, народные артисты России Г.Аредаков, А.Хаустов, Г.Мадзяева, Т.Шкрабак, Л.Коршунова, Е.Миронов, В.Качурина, С.Сосновский, В.Федотова, Т.Кондратьева и многие другие.

В 1983 году на основе имеющего богатейшие традиции Саратовского театрального училища имени И.А.Слонова был открыт **театральный факультет**, вошедший в состав Саратовской консерватории – таким образом, среднее театральное образование естественно переросло в высшее. В 2008-м он отметил своё 25-летие, а в 2010 году реорганизован в **Театральный институт** Саратовской консерватории, что своей целью имело ещё более упрочить позиции саратовской театральной школы, превратить эту образовательную структуру

в настоящую творческую лабораторию, дать импульс к открытию новых специальностей. Возглавляла факультет со дня его основания Наталья Петровна **Горюнова**, она же стала директором Института.

Театральный институт осуществляет подготовку по специальностям «Артист драматического театра и кино», «Артист театра кукол», «Артист музыкального театра», «Режиссёр драмы» и имеет три кафедры – мастерства актёра, сценической речи и пластического воспитания.

Кафедра мастерства актёра создана в 1984 году. Её заведующей со дня основания является народная артистка России *Римма Ивановна Белякова*. Она окончила школу-студию МХАТ у О.Н.Ефремова, с 1968-го в Саратовском театре драмы сыграла более 40 ролей: Нина («Маскарад»), Ольга («Три сестры»), Настасья Филипповна («Идиот») и др. Снималась в кино. Преподавать начала с 1970 года в Саратовском театральном училище, за годы работы в Театральном институте выпустила более десяти актёрских курсов, поставила свыше тридцати дипломных спектаклей, часть которых находилась в репертуаре саратовских театров.



В моноспектакле «Соло для струны без оркестра»

В разные годы на кафедре преподавали народная артистка СССР В.Ермакова, народные артисты России А.Галко, Г.Аредаков,

Ю.Ошеров, А.Соловьёв и Т.Кондратьева, заслуженные деятели искусств России Г.Банников и Г.Шугуров, заслуженные артисты России А.Кузнецов, Э.Данилина, В.Мамонов, И.Баголей и др. В большинстве своём это театральные личности, получившие широкое общественное признание, удостоенные различных почётных наград, обладающие огромным опытом актёрской работы и режиссуры.

Многие из них начинали свой педагогический путь ещё в Театральном училище имени И.А.Слонова: лауреат Государственной премии России Валентина Александровна Ермакова (1924–2003) с 1972 года, Владимир Захарович Федосеев (1932–2010) – с 1973-го, «Лучший актёр года» (по версии журнала «Театральная жизнь» за 1988 год), лауреат Международной премии К.С.Станиславского «За вклад в развитие театральной педагогики» Александр Григорьевич Галко – с 1978-го, художественный руководитель Академического театра драмы имени И.А.Слонова Григорий Анисимович Аредаков – с 1983-го.

Несколько позднее было создано одно из лучших в стране отделение театра кукол, которым руководит лауреат фестиваля «Золотой Арлекин» *Татьяна Петровна Кондратьева*.

На кафедре ведутся такие курсы, как «Мастерство актёра», «Режиссура», «История театра», «История литературы», «История кинематографа», «История изобразительного искусства», «Психология творчества», «Грим». Специальность в актёрском образовании, как главный предмет, органично соединяет все знания, навыки и умения, полученные студентами в ходе изучения остальных дисциплин. Основной формой итоговой аттестации выпускников является участие в дипломных спектаклях, материалом которых служат лучшие образцы классического и современного репертуара.

Для примера можно назвать студенческие спектакли сезона 2010/2011 года: классика – «Поздняя любовь» А.Островского, современная драматургия – «Звёзды на утреннем небе» А.Галина и «Лейтенант с острова Инишмор» М.Мак-Донаха, мюзикл – «Целуй меня, Кэт!» К.Портера, пластические спектакли – «*Dance-class* Алексея Зыкова», «Сонеты Шекспира» (драматический балет) и «Прощаясь с вами, мы танцуем» (спектакль-концерт).

В 1990 году была организована **кафедра сценической речи**. Её возглавил старейший педагог Театрального училища имени

И.А.Слонова Виктор Григорьевич Кульченко (работал там в 1961–1966-м, а затем с 1976-го). В 2010-м его на этом посту сменила Александра Ивановна Спирина, которая преподаёт сценическую речь уже более трёх десятилетий. Кроме того, педагоги кафедры ведут музыкальные дисциплины (сольное пение, вокальный ансамбль и т.д.).

И наконец, в 2004 году создана **кафедра пластического воспитания актёра**. Это было сделано по инициативе Н.П.Горюновой, которая уже с 1973-го преподавала танец и сценическое движение в Театральном училище и приоритетом своей педагогической работы всегда считала соединение развития пластических возможностей с задачами воспитания драматических артистов. Она и возглавила кафедру, подбирая её состав, исходя из многопрофильного набора учебных курсов: физическая культура, основы сценического движения, классический танец, модерн-джаз танец, бытовой танец XX века, народно-сценический танец, бальный танец, акробатика, сценический бой с оружием и без оружия и т.д. Всем этим квалифицированно и с большой результативностью занимаются кандидат искусствоведения А.Зыков (с 2009 года заведующий кафедрой), М.Ликомидова, А.Фёдоров, М.Жилова, А. и И.Борисовы.

За прошедшие годы сделано двадцать четыре выпуска актёров драматического театра, шесть выпусков актёров театра кукол, шесть выпусков актёров музыкального театра и один экспериментальный выпуск актёров пластической драмы. Почти три десятилетия существования Театрального факультета, ныне Театрального института – это огромный опыт, основанный на соединении больших традиций и инновационных педагогических инициатив, и это красноречивое свидетельство того, что саратовская театральная школа по праву считается одной из самых известных и перспективных в России.

* * *

Переходя к музыкальному театру, приходится констатировать, что на протяжении всей второй половины XIX и в самом начале XX века господствующей была практика оперных антреприз – так именовали тогда частные зрелищные предприятия, мигрировавшие из города в город. При всей значимости передвижных антреприз, их время уходило, и на повестку дня всё настоятельнее выдвигался вопрос об открытии стационарного оперного театра.

С открытием Консерватории стремление к его созданию в Саратове приобретает планомерный характер и получает для себя весомый артистический фундамент. И в 1918 году группа энтузиастов (профессора М.Е.Медведев, Н.И.Сперанский, А.М.Пасхалова) организовала постоянный театр под первоначальным названием «Общедоступная опера». В качестве ведущих солистов в нём выступали воспитанники Консерватории. Первой была поставлена «Снегурочка» Римского-Корсакова, в которой главную партию пела одна из лучших её исполнительниц – А.Пасхалова. Затем шли такие масштабные спектакли, как «Князь Игорь» Бородина и «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Демон» Рубинштейна и «Евгений Онегин» Чайковского, «Риголетто», «Травиата» и «Аида» Верди, «Фауст» Гуно и «Кармен» Бизе.

Михаил Ефимович Медведев (1858–1925) – это в некотором роде человек-легенда. В 1876 году он поступил в Киевское музыкальное училище, где его услышал директор Московской консерватории Н.Г.Рубинштейн, по предложению которого молодого певца принимают сразу на III курс столичного вуза.



В 1879-м ему поручают партию Ленского в опере Чайковского «Евгений Онегин» – она впервые ставилась тогда и по желанию автора именно силами учащихся Московской консерватории. С 1885 года Медведев пел на сценах ведущих оперных театров страны – Киевского, Большого, Мариинского и гастролировал в провинции (в том числе дважды в Саратове). В 1898–1901 годах он с огромным успехом концертировал в США и Канаде, где широко пропагандировал русскую музыку. В 1905-м основал в Киеве Высшие музыкальные и драматические курсы. Неоднократно записывался на граммпластинки.

С 1912 года и до конца жизни Медведев в Саратове, преподавал в Консерватории по классу сольного пения и оперному классу, в 1922-м впервые в стране открыл класс камерного пения (сам Медведев был превосходным камерным певцом, особенно часто пел романсы Чайковского). В некрологе, помещённом в саратовской газете «Известия», справедливо отмечалось: *«Медведев принадлежал к самым выдающимся артистам русской оперной сцены»*. Действительно, он обладал голосом редкой силы и красоты, первоклассной певческой школой и ярким драматическим дарованием. В его репертуаре было около 30 ведущих оперных партий, среди выдающихся достижений – Отелло в одноимённой опере Верди (эту роль он играл и на драматической сцене) и Герман в «Пиковой даме» Чайковского (в своё время считался лучшим Германом, в том числе по оценке самого композитора).

Алевтина Михайловна Пасхалова (1875–1953) принадлежала к старинному саратовскому роду, известному в культурной жизни города на всём протяжении XIX столетия – об одном из его представителей, композиторе В.Н.Пасхалове выше рассказывалось. Пасхалова, став прославленной певицей, как бы увенчала большую художественную традицию этой фамилии. Родилась она в селе Сокур Саратовской губернии, в 1893 году окончила в Саратове Женский институт, где обучалась игре на фортепиано, в 1898-м – Московскую консерваторию по классу пения. До 1905 года работала в Московской частной русской опере, в 1905–1908 годах была ведущей солисткой Мариинского театра в Петербурге, с 1908-го выступала на оперных сценах ряда городов, в том числе и Саратова. Её партнёрами по сцене были Ф.Шаляпин, Л.Собинов, И.Ершов. В 1906 году, а затем в 1911–

1912 годах Пасхалова совершенствовалась в Италии, гастролировала там же, была приглашена в миланский театр «Ла Скала».



С 1916-го она преподавала в Саратовской консерватории, вела в городе большую музыкально-просветительскую работу. Пасхалова имела выдающийся по красоте, ровный во всём диапазоне голос хрустально-чистого тембра с густым нижним регистром, отличалась тонкой фразировкой, экспрессивностью в драматических эпизодах. На оперной сцене освоила свыше 60 партий (в том числе Чио-Чио-сан – впервые в России). Римский-Корсаков об её исполнении Снегурочки отзывался так: *«Вы чудесная Снегурочка, я не видел лучшей по простоте и безыскусности игры и пения»*. Чрезвычайно обширным был её камерный репертуар, в грамзаписи сохранились исполненные ею романсы Чайковского, Рахманинова, Шопена и Грига.

Николай Иванович Сперанский (1877–1952) после занятий в Саратовской гимназии и в Музыкальных классах при Саратовском отделении РМО с 1895 года брал в Москве уроки у Г.Э.Конюса (теория музыки), С.В.Рахманинова (фортепиано) и у ряда вокальных педагогов, в том числе у прославленного итальянского баритона М.Баттистини, с которым часто выступал в спектаклях. Как оперный

певец дебютировал в 1901-м, дольше всего проработав в московской Опере С.Зими́на, в том числе и в качестве режиссёра. Спел свыше 100 партий, среди них – Додон («Золотой петушок» Римского-Корсакова, первое исполнение) и Ганс Сакс («Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера, первое исполнение на русской сцене).

Его высокий бас большого диапазона, красивого тёплого тембра свободно звучал и в партиях драматического баритона. Одухотворённость музыкального исполнения дополнялась скульптурной выразительностью актёрского рисунка роли. С успехом выступал и как концертный певец, неоднократно в ансамбле с композиторами Ц.Кюи, Н.Римским-Корсаковым, С.Рахманиновым, а также с симфоническими оркестрами под управлением А.Никиша, С.Кусевицкого и других крупных дирижёров. Записывался на грампластинки.



* * *

В 1928 году была организована стационарная Оперно-балетная труппа, которая играла в Саратове и других городах Нижнего Поволжья. На её базе в 1933-м открыт существующий и поныне **Саратовский театр оперы и балета**. Первый из крупных дирижёров – *Александр Васильевич Павлов-Арбенин* (1871–1941), возглавлявший театр с 1934 года. Это был ярко одарённый музыкант с громадным арти-

стическим опытом – дирижировать он начал ещё с 1897-го (в том числе в спектаклях с участием Ф.Шаляпина), после 1918 года являлся дирижёром Большого театра. Его отличали большой темперамент, богатая творческая фантазия.

Следующим виднейшим главным дирижёром был *Ниссон Адольфович Шкаро́вский* (1904–1964), работавший на этом посту с 1949 года и до конца жизни. Под его началом театр обрёл окончательную зрелость, о чём свидетельствовали и знаки признания, которыми Шкаровский отмечен как художественный руководитель коллектива: Государственная премия СССР (1951), народный артист РСФСР (1957).

Для некоторых певцов работа в Саратовской опере послужила стартом к последующему творческому взлёту. Таковы солисты Большого театра Алексей Иванов, Елизавета Шумская и Сергей Лемешев. В одном и том же 1956 году на саратовскую оперную сцену пришли, ещё будучи студентами, *Юрий Лазаревич Попов* (1929–2013) и *Галина Александровна Ковалёва* (1932–1995). Саратовскую консерваторию они закончили в одном и том же 1959-м и обоим суждено было стать народными артистами СССР (Попов был удостоен этого звания первым в истории Саратовского театра оперы и балета).



Юрий Попов создал целую галерею ярких, запоминающихся образов: Риголетто, ди Луна, ди Поза, Амонасро и Яго («Риголетто»,

«Трубадур», «Дон Карлос», «Аида» и «Отелло» Верди), Тельрамунд («Лоэнгрин» Вагнера), Тонио и Сильвио («Паяцы» Леонкавалло), Скарпиа («Тоска» Пуччини), Демон («Демон» Рубинштейна), Игорь («Князь Игорь» Бородина), Мизгирь и Грязной («Снегурочка» и «Царская невеста» Римского-Корсакова). Он обладал звучным драматическим баритоном красивого тембра и широкого диапазона, отличной дикцией, незаурядным актёрским дарованием и высокой исполнительской техникой, которая отличалась богатой нюансировкой. Центральными в его репертуаре были герои сложной судьбы, противоречивых стремлений, роковых страстей. Артист акцентировал в них экспрессию, мужественную силу, бурный темперамент. Он многократно и с большим успехом пел на сценах Большого театра, Ленинградского театра имени С.М.Кирова (ныне Мариинский), оперных театров Киева, Тбилиси, Еревана, а также в Болгарии, Польше, Германии.



Галина Ковалёва выступала на саратовской сцене всего пять сезонов, но за это время успела превосходно освоить ряд партий, составивших в дальнейшем основу её репертуара. С 1961 года она пела в Ленинградском театре оперы и балета имени С.М.Кирова, тогда же добившись лауреатских побед на двух международных конкурсах. Исключительные вокальные возможности позволяли ей с подлинной виртуозностью исполнять труднейшие партии лирико-колоратурного

сопрано: Розина («Севильский цирюльник» Россини), Лючия («Лючия ди Ламмермур» Доницетти), Виолетта («Травиата» Верди), Антонида («Иван Сусанин» Глинки), Марфа («Царская невеста» Римского-Корсакова) и др. С неизменным успехом выступала она и как концертная певица, демонстрируя свойственное ей глубокое проникновение в образ.

Ещё одним народным артистом СССР стал *Леонид Анатольевич Сметанников* (см. о нём в очерке **Леонид Сметанников** *Части второй. Музыкальная персоналия*).

В плодотворной деятельности театра велика заслуга его нынешнего художественного руководителя и главного дирижёра *Юрия Леонидовича Кочнева* (род.1942). Ленинградскую консерваторию он окончил по трём специальностям: альт (1968), история и теория музыки (аспирантура, 1970), симфоническое дирижирование (1971). После стажировки в Большом театре был главным дирижёром Татарского театра оперы и балета и с 1975-го в Саратове – здесь он осуществил более полусотни премьер. Успешно воплощая на сцене произведения разных эпох и стилей, он тяготеет преимущественно к монументальным шедеврам оперной классики («Иван Сусанин» Глинки, «Князь Игорь» Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Вильгельм Телль» Россини, «Аида» Верди, «Лоэнгрин» и «Тангейзер» Вагнера и т.п.).



Его постановочные работы отличает интенсивность действия, острота контрастов, подчёркнутая рельефность музыкальных характеристик, блеск и тембровое разнообразие звучания оркестра, безукоризненное чувство баланса в соотношении вокально-хоровых партий и оркестра. Кочнев систематически концертирует как симфонический дирижёр (в числе наиболее значительных работ – цикл «Симфонии Брамса и концерты Чайковского»). Подготовил ряд уникальных программ, в которых прозвучали редко или впервые исполняющиеся в России произведения: реквиемы Берлиоза и Дворжака, «Военный реквием» Бриттена, оратория Бетховена «Христос на Масличной горе», хоровая симфония Гласса, симфонии Уствольской и Караманова. Дирижировал спектаклями и коллективами в ряде городов России (в том числе в Большом и Мариинском театрах) и за рубежом (Болгария, Чехия, Югославия, Южная Корея, Германия).

Всё больший резонанс приобретает ежегодно проходящий в стенах театра **Собиновский музыкальный фестиваль** (инициаторы и организаторы – главный дирижёр и художественный руководитель Ю.Л.Кочнев и директор театра И.Ф.Кияненко). Его стали проводить с 1986-го, свой окончательный облик он приобрёл к 1999 году. Фестивальная программа включает в себя все жанры музыкального искусства (в том числе рок-музыку). В неё обязательно вводится впервые исполняемое или редко звучащее крупное произведение. Столь же обязательно приглашение выдающихся российских и зарубежных оперных певцов. С 1999-го в рамках фестиваля проводится Конкурс конкурсов, на котором выступают 12 молодых певцов – призёров Всероссийских и Международных конкурсов. По своему размаху и качественным показателям эта акция вышла на уровень мировых стандартов, и не случайно по итогам опроса музыкальных критиков, проведённого газетой «Музыкальное обозрение», Собиновский музыкальный фестиваль признан лучшим среди музыкальных фестивалей страны за 1999, 2001, 2002 и 2007 годы.

* * *

Продолжая обзор музыкально-театральной жизни, перейдём к её хореографическому компоненту.

История стационарного, постоянно действующего балета в Саратове начиналась также с 1928 года. Тогда в упомянутую выше

Оперно-балетную труппу вошёл балетный коллектив в составе 14 профессиональных артистов во главе с балетмейстером *Сергеем Никитичем Кеворковым* (1886–1951), который профессиональную подготовку прошёл ещё в Петербурге. Для обеспечения кадрами в том же 1928 году в Саратове были открыты хореографические курсы, а в 1932-м при Саратовском театральном техникуме (позже преобразован в Саратовское театральное училище имени И.А.Слонова, затем в Театральный институт Саратовской консерватории) создано хореографическое отделение, на базе которого впоследствии сложилось единственное в Поволжье Саратовское хореографическое училище, готовящее танцовщиков для всей страны.

Первыми спектаклями, поставленными в исходном сезоне, были «Лебединое озеро» Чайковского и «Красный мак» Глиэра. Среди балерин сразу же выделилась уроженка Саратова Виктория Урусова, которая затем танцевала на этой сцене вплоть до 1958 года, то есть на протяжении трёх десятилетий! Вместе с ней выступал Вахтанг Вронский; под наблюдением С.Н.Кеворкова он с 1932-го стал пробовать свои силы в постановке балетов, а в дальнейшем стал известнейшим хореографом, удостоенным звания народного артиста СССР.

Так же, как и в опере, на основе этого коллектива в 1933-м была создана балетная труппа, которая к началу 1940-х годов достигала 60 человек. Особенно блистательно танцевала выпускница хореографического отделения Саратовского театрального училища имени И.А.Слонова *Вера Андреевна Дубровина* (1917–2000).



Она обладала виртуозной, филигранно отделанной техникой, широким шагом, лёгким прыжком, безупречным вращением и ярким драматическим талантом. Её отточенные работы как в классическом, так и в современном репертуаре были по достоинству отмечены званием народной артистки РСФСР. Крупнейший советский балетмейстер, народный артист СССР Р.Захаров откликнулся на её гастроли в Москве так: *«Вера Дубровина – одна из самых талантливых и зрелых балерин нашей сцены. Мне довелось видеть её в разных ролях, и каждый созданный ею образ отличался продуманностью и своеобразием».*

В одном и том же 1977 году сразу после окончания Саратовского хореографического училища на сцене театра начали танцевать Людмила Телиус и Александр Стёпкин. **Александр Владимирович Стёпкин** (род.1960) выступал в основных партиях балетного репертуара тех лет: Альберт («Жизель» Адана), Базиль («Дон Кихот» Минкуса), Принц («Спящая красавица» Чайковского), Ромео («Ромео и Джульетта» Прокофьева), Адам («Сотворение мира» Петрова), Резанов (««Юнона» и «Авось»» Рыбникова), Гамлет («Гамлет» Габичвадзе) и др. С 1984 года он являлся ведущим солистом Ленинградского театра имени С.М.Кирова, с 1989-го солистом труппы «Балет XX века» (Лозанна), где танцевал во всех спектаклях, которые ставил выдающийся хореограф современности Морис Бежар. Его манеру отличали мягкость, лиризм, музыкальность, редкая пластическая выразительность. Творчеству Стёпкина посвящён телефильм «Дивертисмент» (1984).



В числе самых блистательных выпускников Саратовского хореографического училища – *Людмила Анатольевна Телиус* (см. о ней в очерке *Людмила Телиус Части второй. Музыкальная персоналия*). И ещё один из выпускников этого учебного заведения, достигший подобного исполнительского уровня – *Игорь Георгиевич Стёцюр-Мова* (род.1965). Выразительная сценическая внешность, совершенство танца, редкое актёрское обаяние и способность глубокого вживания в образ позволяли ему исполнять все ведущие партии классического и современного репертуара: Альберт («Жизель» Адана), Базиль («Дон Кихот» Минкуса), Зигфрид, Дезире и Принц («Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» Чайковского), Хосе («Кармен-сюита» Бизе-Щедрина), Арбенин («Маскарад» Хачатуряна), Резанов (««Юнона» и «Авось»» Рыбникова) и др. В 1997 году за исполнение партии Гойи в одноимённом балете Гохман он был назван «Лучшим актёром года». Его гастрольные выступления в Норвегии, Италии, Великобритании, Испании и других странах подтвердили эту высокую оценку. Его творчеству посвящены телефильмы «Отступление от образа» и «Дуэт».



Л.Телиус и И.Стёцюр-Мова в балете Е.Гохман «Гойя»

С 1859 года в обиход Саратова вошла только что народившаяся тогда оперетта. Новейший репертуар осваивался активно и стремительно: Эрвэ, Оффенбах, Одрэн, Миллёкер, Зуппе... К началу 1880-х годов успех оперетты был настолько велик (в это время работала труппа Г.М.Коврова), а её спектакли шли настолько часто, что Городская дума рассматривала вопрос ограничительной квоты на них и, заботясь о чистоте общественных нравов, обязала допускать не более одного спектакля в неделю.

В связи с утверждением оперетты, как вида искусства, необходимо вспомнить одного артиста, ставшего чрезвычайно примечательным явлением в общей панораме русской музыкальной жизни тех десятилетий. *Михаил Валентинович Лентовский* (1843–1906) родился в Аткарске, театральное образование получил в Москве и там же начал играть в Малом театре, время от времени выступая и в провинциальных городах (на гастролях в Саратове был в 1869 и 1874 годах). Вскоре он определился в амплуа артиста оперетты, среди его коронных ролей – Парис и Пиккилло («Прекрасная Елена» и «Птички певчие» Оффенбаха). С 1876 года начал работать как режиссёр и антрепренёр и своей деятельностью весьма содействовал расцвету оперетты на русской сцене.



В 1878-м в московском саду «Эрмитаж» Лентовский открыл первый в России Театр оперетты, позже держал опереточные антрепризы в Петербурге, Нижнем Новгороде и других городах. Дар талантливому организатору и режиссёрская изобретательность позволили ему добиться большого успеха в создании масштабных представлений, захватывающих яркой зрелищностью, необычностью постановочных эффектов. Его называли *«театральным магом и волшебником»* (отсюда заголовок одной из статей о нём – «Волшебник Москвы из Аткарска»). К.Станиславский, великий мастер режиссуры, которого трудно было чем-либо удивить, оценивал достигнутое Лентовским так: *«Энергией этого исключительного человека создано театральное предприятие, невиданное нигде в мире по разнообразию, богатству и широте»*. Вот почему его по праву именуют *«отцом русской оперетты»*.

При всём том, стационарный **Саратовский театр оперетты** был открыт только в 1968 году (с самого начала он обосновался в городе Энгельсе). Коллектив быстро освоил практически все шедевры венской оперетты, целый ряд постановок осуществил впервые в стране. Театр постоянно гастролирует, в том числе на сцене Московского академического театра оперетты.

С 1981-го его художественным руководителем и главным режиссёром являлся заслуженный деятель искусств России **Георгий Петрович Банников** (1928–2010), который за четверть века поставил все значительные классические и современные оперетты (35 спектаклей). Он был инициатором создания в Театральном институте Саратовской консерватории отделения «Артист музыкального театра», возглавлял его и выпустил около 50 артистов, работающих в различных театрах и концертных организациях.

* * *

Как и подавляющее большинство других периферийных центров страны, Саратов не располагал студиями для производства художественных фильмов. Зато уже с 1918 года здесь велись документальные съёмки, и со временем была организована Нижне-Волжская студия кинохроники, которая вела систематическую и плодотворную репортажную работу в масштабах очень большого региона. Так, в по-

слевоенное время на экраны ежегодно выходило до 40 документальных фильмов.

И, может быть, закономерно, что именно в Саратове начинал свою деятельность один из основоположников отечественной научно-популярной кинематографии *Александр Михайлович Згуриди* (1904–1998). Грек по национальности, он родился в Саратове и по окончании Университета работал в лаборатории научных фильмов при Государственном институте микробиологии и эпидемиологии, где в 1931 году снял свой первый научно-популярный фильм «Стронгилиды», рассказывающий о заболеваниях лошадей. С 1932-го, опираясь на технические ресурсы московских студий, выпустил множество фильмов из жизни животных. Лучшие среди них – «Сила жизни» (1941), «Лесная быль» (1950), «Зачарованные острова» (1965), «Лесная симфония» (1967), «Зачем бабируссе клыки» (1979, совместно с Н.Клдиашвили), «Крепыш» (1982).

О маршрутах этого неутомимого путешественника и исследователя мира природы, сценариста и режиссёра сами за себя говорят, например, такие названия его лент, как «По Волге», «В степях Крыма», «В песках Средней Азии», «В глубинах моря», «В Тихом океане», «Во льдах океана», «Тропой джунглей», «Дикая жизнь Гондваны», «Рикки-Тикки-Тави». Хотя все фильмы Згуриди основаны на научных наблюдениях, он стремился вписать эти наблюдения в художественный сюжет, придавая ему форму повести или сказки. В 1968 году создал на Центральном телевидении передачу «В мире животных» и вёл её до 1975-го.

Что касается игрового кинематографа, сделаем его обзор на примере наиболее известных актёров, имевших прямое отношение к Саратовскому краю. Естественным будет движение от имени к имени в соответствии с возрастной хронологией.

Иван Ильич Мозжухин (1889–1939) родился в селе Кондоль Петровского уезда Саратовской губернии. С детства выступал в любительских спектаклях, затем работал в провинциальных театрах, а также в театральной труппе московского Введенского народного дома. В кино снимался с 1908 года, быстро добился успеха и к началу 1910-х становится звездой российского дореволюционного кинематографа. С 1920 за рубежом, сотрудничал с киностудиями Франции, США, Германии, в том числе поставил по собственному сценарию

фильм «Пылающий костёр» (1923), в котором сыграл главную роль. В общей сложности снялся более чем в ста фильмах. Лучшие роли: скрипач Трухачевский («Крейцера соната») и адмирал Корнилов («Оборона Севастополя») – обе 1911, гвардейский офицер, он же Маврушка («Домик в Коломне» 1913), Чёрт («Ночь перед Рождеством» 1914), доктор Рено («Жизнь в смерти» 1914), Ставрогин («Николай Ставрогин» 1915), Германн («Пиковая дама» 1916) и как общепризнанная вершина – князь Касаткин («Отец Сергей» 1918).



Обладая великолепным даром перевоплощения, Мозжухин с лёгкостью менял репертуар – ему одинаково блестяще удавались и трагические, и комические роли, романтические герои-любовники и эксцентрические персонажи. В отличие от многих актёров немого кино, которые чрезмерно манипулировали мимикой и жестом, ему были присущи сдержанность и лаконизм в выражении чувств. Неотразимый эффект производили огромные мозжухинские «глаза со слезой», как магнит притягивающие зрителя. Размышляя о специфике «великого немого», этот крупнейший актёр отечественного дореволюционного кино писал: *«Уже определилось одно неоспоримое достоинство и сущность кинематографа – это его лицо, его глаза, говорящие не менее языка... Стоит актёру загореться во время съёмки, забыть всё, творя так же, как и на сцене, и он каждым своим мускулом, во-*

просом или жалобой одних глаз, каждой морщинкой, заметной из самого далёкого угла электротeatра, откроет с полотна публике всю свою душу. И она поймёт его без единого слова, без единой надписи».

Борис Андреевич Бабочкин (1904–1975) родился в Саратове, учился здесь в Реальном училище, после Гражданской войны поступил в студию при Саратовском городском театре, играл в спектаклях молодёжного театра экспериментальных пьес («ТЭП» под руководством А.Роома). Затем были Ленинградский театр сатиры, БДТ, Московский театр имени Е.Вахтангова, Театр-студия киноактёра, Московский театр имени А.С.Пушкина и Малый театр. Актёрские работы в театре: Чацкий («Горе от ума» Грибоедова), Самозванец («Борис Годунов» Пушкина), Огнёв («Фронт» Корнейчука), Клаверов («Тени» Салтыкова-Щедрина) и др. Как режиссёр выступил с 1939 года, и его постановки отличало искусство создания ансамбля, выявление характерности персонажа. Крупнейшие постановки: «Дачники» Горького (1939 – БДТ, играл роль Власа; 1964 – Малый театр, роль Сулова) и «Ива́нов» Чехова (1959, сыграл Иванова).



В кино Бабочкин с 1927 года. Мировую известность принесло ему создание образа Чапаева в одноимённом фильме (1934). Актёру удалось соединить эпическую легендарность с глубоко понятой индивидуальностью народного героя, добиться необычайной живости и колоритности в обрисовке его натуры. Достоверности изображения

содействовало и то обстоятельство, что во время Гражданской войны Бабочкин служил в той армии, в состав которой входила Чапаевская дивизия. Помимо этой знаменитой ленты было ещё более 20 фильмов, в которых, как и в театральных работах, он демонстрировал большое мастерство перевоплощения, разнообразие красок, широту творческого диапазона (публицистическая драма, трагедия, сфера тонких лирических настроений, острая характеристичность). Автор книги «В театре и кино» (1969), о нём снят документальный фильм «Борис Бабочкин (1970).

Сергей Николаевич Филиппов (1912–1990) родился в Саратове. Был рабочим в городе и области, занимался в хореографической студии при одном из клубов Саратова. После окончания балетного отделения Ленинградского эстрадно-циркового техникума в 1933 году поступил в эстрадный театр-студию, а в 1935-м перешёл в Ленинградский театр комедии. В кино с 1937 года и с 1965-го он работал только на киностудии «Ленфильм». Снимался в фильмах «Музыкальная история», «Новые приключения Швейка», «Золушка», «Укротительница тигров», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Крепостная актриса», «Новые приключения неуловимых», «Двенадцать стульев», «Иван Васильевич меняет профессию», «Не может быть», «За спичками», «Ослиная шкура», «Собачье сердце» и многих других (названы ленты с 1940 по 1988 год).



Наделённый специфической внешностью (худоба при высоком росте, длинные руки, грубые черты лица), Филиппов был ярко комедийным актёром, в игре которого острый эксцентризм сочетался с бытовой характерностью. Обладая незаурядной интуицией и будучи очень наблюдательным от природы, он воспроизводил всевозможные недостатки в своих персонажах резко и метко, используя приёмы окарикатуривания в опоре на богатейшую мимику и гротескную выразительность. Вошёл в историю кино прежде всего как талантливый мастер эпизодических ролей.

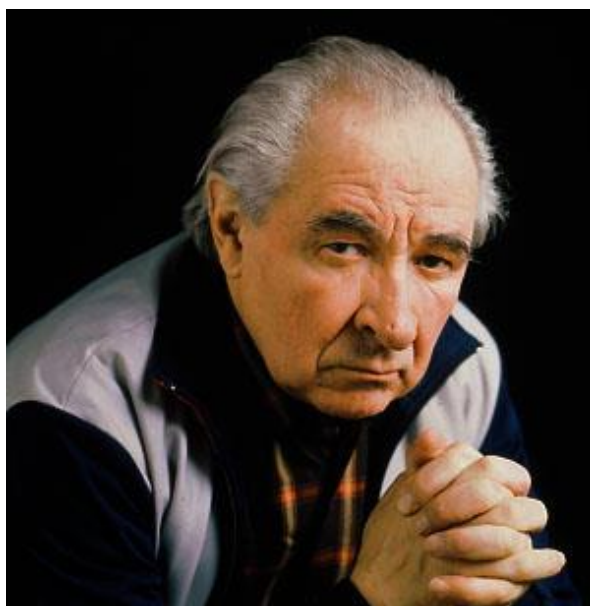
Борис Фёдорович Андреев (1915–1982) родился в Саратове, окончил здесь Театральный техникум и выступал на сцене Театра драмы. С 1939-го в основном снимался в кино. Долгое время его ведущим амплуа были образы современников – простых парней, внешне грубоватых, но наделённых душевной щедростью, широтой русского характера и добродушием (фильмы «Трактористы», «Большая жизнь», «Два бойца», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Максимка» и др.).



В работах с середины 1950-х годов он переходит к психологически более сложным образам, наполненным эмоциональной силой («Большая семья», «Поэма о море», «Жестокость», «Повесть пламенных лет», «Пусть к причалу», «Оптимистическая трагедия», «Дети Ванюшина»).

Евгений Алексеевич Лебедев (1917–1997) родился в городе Балаково. Участвовал в художественной самодеятельности, а затем, уже

подвизаясь на сцене, учился в московском Центральном техникуме театрального искусства (ныне ГИТИС) и в училище Камерного театра (позже преобразовано в Московское городское театральное училище). С 1940 года переменил немало театральных трупп, а с 1956-го и до конца жизни работал в Ленинградском БДТ, будучи ближайшим единомышленником Г.Товстоногова. Среди множества ролей, сыгранных в этом театре, к наиболее выдающимся работам относятся Рогожин («Идиот» Достоевского), Монахов («Варвары» Горького), Артуро Уи («Карьера Артуро Уи» Брехта), Бессеменов («Мещане» Горького), Холстомер («История лошади» Толстого), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты» Островского), Фирс («Вишнёвый сад» Чехова). Начиная с 1952 года, много снимался в кино: «Два капитана», «Поднятая целина», «Поезд милосердия», «Иду на грозу», «Последний месяц осени», «В огне брода нет», «Странные люди», «Сюжет для небольшого рассказа», «Блокада», «Кентавры», «Синдикат-2» и т.д., в том числе в экранизациях литературной классики («Таланты и поклонники», «Достигаев и другие», «Каменный гость», «Преступление и наказание», «Я готов принять вызов», «Свадьба в Малиновке», «Исполнение желаний»).



Уже в первые годы профессиональной деятельности раскрылась поразительная разносторонность дарования Лебедева. Так, на сцене Тбилисского ТЮЗа он с равным успехом играл Павла Корчагина и Сергея Тюленина, героев комедий Фонвизина и Островского и даже

Бабу-Ягу в сказке Черныка «Василиса Прекрасная». Ему была присуща острая характерность, нередко доведённая до гротеска и сочетающаяся с внутренним лиризмом, точность социальных оценок, эмоциональная приподнятость, тщательная разработка речевой окраски образа. На родине в его честь назван театр – Балаковский драматический театр имени Е.А.Лебедева. На доме в Балаково, где он жил в 1964–1997 годах, открыта мемориальная доска.

Юрий Иванович Каюров (род.1927), как и Е.А.Лебедев, начинал в художественной самодеятельности. По окончании Ленинградского театрального института имени А.Н.Островского в 1952 году приглашён в Саратовский драматический театр, где играл полтора десятилетия, создав немало запоминающихся образов в спектаклях классического и современного репертуара: Незнамов и Карандышев («Без вины виноватые» и «Бесприданница» Островского), Марат («Мой бедный Марат» Арбузова), Алексей («Оптимистическая трагедия» Вишневского), Часовников («Океан» Штейна) и др. Возглавлявший в те годы театр Н.Бондарев навсегда остался одним из самых любимых театральных режиссёров Каюрова. В 1961 году он дебютировал в кино в роли молодого Ленина (фильм «В начале века»). Работа над этим образом составила целую эпоху и в творческой жизни актёра, и в отечественном кинематографе, а также в театральном искусстве: фильмы «Сквозь ледяную мглу», «Исход», «Кремлёвские куранты», «Почтовый роман», «Посланники вечности», «Ленин в Париже».



Крупнейшая работа в этом ряду – «Шестое июля», где он стремился передать напряжённую логику ленинской мысли в сложной обстановке политического кризиса 1918 года и присущий вождю страстный темперамент бойца. Были в кино и другие роли, в том числе центральные («Пропавшая экспедиция», «Пламя», «Строгая мужская жизнь», «Белый снег России», «Ночное происшествие»). С 1967 года Каюров в Малом театре, куда его поначалу пригласили на роль Ленина (спектакль «Джон Рид»). Но по-настоящему его талант раскрылся в классическом репертуаре (Островский, Чехов, Горький) и в отдельных ролях из современной драматургии: Сафонов («Русские люди» Симонова), Захаров («Хрустальный ключ» Бондаревой), Полоний («Убийство Гонзаго» Йорданова).

Олег Павлович Табаков (1935–2018) параллельно учёбе в одной из средних школ Саратова занимался в театральном кружке «Молодая гвардия» Дворца пионеров, которым руководила Н.И.Сухостав, ставшая «крёстной матерью» для 160 актёров. С 1953 года учился в Школе-студии МХАТ и, когда в её рамках О.Ефремов в 1959-м создал Студию молодых актёров (впоследствии преобразована в театр «Современник»), становится её ведущим артистом, а с 1983 года он в МХАТ (с 2001-го художественный руководитель этого театра).



Среди спектаклей с его участием выделяются «Голый король» Шварца, «Всегда в продаже» Аксёнова, «Обыкновенная история» Гончарова, «Ревизор» Гоголя, «В поисках радости» Розова, «Балалайкин и К°» Салтыкова-Щедрина, «Скамейка» Гельмана. Активно работал в сфере театральной режиссуры, в том числе, начиная с 1976 года, поставил более сорока спектаклей за рубежом (Великобритания, Венгрия, Финляндия, Германия, Дания, Австрия, США).

В кино Табаков с 1957 года, то есть одновременно с началом профессиональной деятельности в театре. В первых работах его герои – молодые правдолюбцы, не терпящие мещанства, лицемерия, компромиссов («Саша Комлев вступает в жизнь», «Люди на мосту», «Испытательный срок», «Чистое небо», «Шумный день»). Эта линия была продолжена темой становления личности молодого человека, деятельно участвующего в жизни («Молодо-зелено», «Гори, гори, моя звезда»). А далее последовала трудноисчислимая череда кинолент (в общей сложности свыше ста), в которых актёрский дар Табакова предстал в исключительном богатстве граней: «Живые и мёртвые», «Случай с Пылиным», «Сердце России», «Семнадцать мгновений весны», «Розыгрыш», «Открытая книга», «Полёты во сне и наяву», «Человек с бульвара Капуцинов», «Царская охота», «Ближний круг», «Ширли-мырли», «Что сказал покойник», «Президент и его внучка» и т.д. Отдельное место занимают экранизации литературной классики («Накануне», «Война и мир», «Выстрел», «Лев Гурыч Синичкин», «Каштанка», «Неоконченная пьеса для механического пианино»), в ряду которых крупнейшей работой стал фильм «Несколько дней из жизни И.И.Обломова».

Будучи актёром широкого творческого диапазона, сыграв в том числе на своём веку десятки как максималистов, так и приспособленцев, Табаков, с одной стороны, владел всеми оттенками комедийного исполнительства (от лёгкой буффонности и добродушного шаржа до резкой пародийности и гротеска), а с другой – мог проявить себя как мастер драматического подтекста, психологической точности и глубины характера. В любом случае этому всегда сопутствовали яркий артистизм, поразительная пластичность и органическая слитность с персонажем. Олег Павлович издавна вёл интенсивную и плодотворную педагогическую деятельность. Уже в 1974 году он организовал

собственную студию (с 1992-го именовалась Театром под руководством О.Табакова), с 1986-го являлся ректором Школы-студии при МХАТ, а в 2008-м открыл Театральный колледж – уникальную школу-пансион для одарённых детей всей страны. К 80-летию выдающегося уроженца Саратова в нашем городе была установлена памятная скульптура.

Олег Иванович Янковский (1944–2009) после окончания Саратовского театрального училища с 1967 по 1973 год работал в Театре драмы. Любопытные свидетельства оставил писатель Г.Горин. Отмечая, что Янковский играл людей прямых, жёстких, волевых, он квалифицировал их как *«волжские характеры»*. И относительно фильма *«Тот самый Мюнхгаузен»*, сценаристом которого был Горин: *«Во время озвучивания фильма выяснилось, что великолепный на вид барон Карл Фридрих Иероним разговаривает с каким-то саратовским акцентом...»* Это не было лишним, когда актёр играл в памятной для саратовцев пьесе Симонова *«Парень из нашего города»*.

Но вернёмся к театральной карьере Янковского. С 1973 года и до конца жизни он в Московском театре имени Ленинского комсомола (с 1990 – Театр Ленком).



Среди множества спектаклей, поставленных в основном чрезвычайно ценившим его М.Захаровым, в первую очередь обращали на себя внимание те, где Янковский представал в совершенно неужи-

данном качестве. Так, в пьесе Шатрова «Синие кони на красной траве» он играл Ленина без грима, без привычной картавости, как человека усталого, больного и мучающегося приближением конца жизни. В спектакле «Шут Балакирев» Горина Пётр Великий предстал натурой исключительно мощной, буйственного размаха, невероятной широты характера. Шекспировский Гамлет (постановка Г.Панфилова) оказывался не искателем истины, не безумцем и не притворяющимся безумцем, а холодным, трезво мыслящим аналитиком.

В кино Янковский пришёл в 1968 году с той ролью, которая сразу же сделала его знаменитым – Генрих Шварцкопф («Щит и меч»). Потом большой чередой прошли почти 80 фильмов, и выделим среди них те, которые стали для него этапными. Его Волшебник («Обыкновенное чудо» 1976) обладает способностью творить чудеса, но при этом остаётся вполне реальным человеком – эгоистичным, властным, подчас даже жестоким, но в то же время мудрым. Его Мюнхаузен («Тот самый Мюнхаузен» 1979) – отнюдь не привычный для нас барон-враль, это умный, тонкий, ироничный и мужественный человек, не пасующий перед лицемерами и ханжами. Граф Пáлен («Бедный, бедный Павел» 2003) – маститый вельможа, зрелый государственный муж, который с опасностью для своей жизни ведёт сложнейшую политическую игру во имя спасения России от сумасбродств царя-безумца. Каренин («Анна Каренина» 2009) – человек большого ума и глубокого внутреннего понимания того, как и что должно быть в жизни, поэтому все акценты в фильме смещены в его сторону.

Конечно же, отдельного разговора заслуживают такие разноплановые ленты с участием Янковского, как «Служили два товарища», «Премия», «Мой ласковый и нежный зверь», «Ностальгия», «Дом, который построил Свифт», «Влюблён по собственному желанию», «Полёты во сне и наяву», «Храни меня, мой талисман», «Крейцера соната», «Убить дракона», «Цареубийца», «Роковые яйца», «Ревизор», «Царь», но подытожим сказанное. Ему был присущ поразительный дар в равной степени убедительно создавать диаметрально противоположные характеры: живые, неординарные и инертные, находящиеся на обочине жизни. Он мог быть лидером и аутсайдером, интеллигентом-аристократом и плеейбоем, играл и цельных, мужественных людей, и людей мятущихся, не видящих цели в жизни, с изломанной судьбой.

Сильнейшим его достоинством была способность глубоко раскрыть неоднозначность, сложность, противоречивость образа, который он нередко строил на контрастном сочетании непосредственности и самоиронии, искренности и притворства, азарта и опустошённости. При всей свойственной ему сдержанности исполнительской манеры он умел наполнить своё существование на сцене и экране интригующей, заразной, красноречивой жизнью. Один из «секретов» этого умения М.Захаров видел в том, что *«у него необыкновенно выразительный взгляд. Ему вовсе не обязательно говорить слова, он умеет излучать нервную энергию, “сгорать”, не двигаясь с места. Так, как умеет это делать он, пожалуй, никто другой не умеет».*

В Саратове с 2011 года на базе Театра драмы имени И.А.Слонова, где когда-то играл Олег Янковский, регулярно проводится Всероссийский театральный фестиваль его имени. В сквере Театра драмы установлена бронзовая фигура актёра в роли Мюнхаузена (2016, скульптор А.Щербаков).

Александр Яковлевич Михайлов (род.1944) после окончания Дальневосточного института искусств (Владивосток) долгое время работал в Саратовском драматическом театре, с 1985 года в Малом театре. Наиболее примечательные сценические работы – Иоанн Грозный («Смерть Иоанна Грозного» А.К.Толстого) и Дорн («Чайка» Чехова).



В кино с 1974 года, снялся в более чем пятидесяти фильмах: «Это сильнее меня», «Приезжая», «Риск – благородное дело», «Похищение “Савойи”», «Белый снег России», «Белый ворон», «Фронт в тылу врага», «Бешеные деньги», «Мужики!..», «Свидание», «Домой», «Одиноким предоставляется общежитие», «Отряд специального назначения», «Любовь и голуби», «Змеелов», «Победа» и другие. В 1992 году дебютировал как кинорежиссёр («Только не уходи...»).

Многие его персонажи – люди нынешних дней, показанные в кульминационные моменты их жизни. Располагая данными романтического героя, вовсе не замыкается в этом амплуа, работая в разных жанрах, создавая многоплановые характеры и стремясь проставить точные социальные акценты.

Владимир Алексеевич Конкин (род.1951), как своё время и Олег Табаков, в школьные годы был участником Театра детского и юношеского творчества «Молодая гвардия» при Саратовском городском Дворце пионеров (руководитель Н.И.Сухостав). После окончания Саратовского театрального училища имени И.А.Слонова работал в различных театрах.



С 1979 года он в Московском драматическом театре имени М.Н.Ермоловой, с успехом выступал в спектаклях «Казанский университет», «Батальоны просят огня», «Товарищи-граждане», «Старший сын». Первая же работа в кино («Как закалялась сталь» 1973)

принесла начинающему актёру широкую известность. Создал яркий образ сильного, целеустремлённого молодого человека, преданного высоким идеалам. Его Корчагин отличался от прежних экранизаций романа Островского романтичностью, психологизмом и чувством современности.

В последующем были фильмы «Романс о влюблённых», «Марина», «Побег из дворца», «Аты-баты, шли солдаты», «Кавказская повесть», «Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна», «Отцы и дети», «Исчадие ада», «Принцесса на бобах», «Романовы – венценосная семья», «Время жестоких», «Сармат» и др. Особенно запомнился зрителям Володя Шарапов в его тандеме-поединке с Жегловым – Владимиром Высоцким («Место встречи изменить нельзя» 1979). Ведущие качества актёрского амплуа Конкина долгое время связывались в основном с приподнятой героикой в её сочетании с внутренним лиризмом и интеллигентностью облика. Позднее он активно развивал круг исполнительских средств, не чуждаясь комедийных и острохарактерных красок.

Евгений Витальевич Миронов (род.1966) – уроженец Саратова, но долгое время жил с родителями в военном городке Татищево–5 (ныне посёлок Светлый). После окончания Саратовского театрального училища имени И.А.Слонова (выпуск В.А.Ермаковой) совершенствовался в Школе-студии МХАТ (мастерская О.П.Табакова). Работал в Театре-студии под руководством Олега Табакова, с 2001 года активно сотрудничает с МХАТ имени А.П.Чехова, с 2006-го является художественным руководителем Государственного театра наций. В числе его выдающихся сценических работ – Гамлет, Хлестаков, Самозванец, Иван Карамазов, Орест, Треплев, Мышкин, Иудушка Головлёв, Ван Гог, Калигула. В кино снимается с 1988 года: «Жена кросинщика», «Делай – раз!», «Перед рассветом», «Затерянный в Сибири», «Зверь ликующий», «Карпатское лето», «Любовь», «Анкор, ещё анкор!», «Лимита», «Как живёте, караси?», «Последняя суббота», «Трамвай в Москве», «Мусульманин», «Ревизор», «Двадцать минут с ангелом», «Змеинный источник», «Мама», «В августе 1944-го», «Дневник его жены», «Идиот», «В круге первом», «Охота на пиранию», «Космос как предчувствие», «Побег» и др.



Это поистине универсальный актёр необычайно широкого диапазона, обладающий всеохватывающей палитрой эмоциональных и психологических красок. Его отличают чувство строгой меры и вкус к тщательной проработке всех деталей роли. Ныне это, возможно, самый востребованный из российских актёров. В титрах фильма «Идиот» его фамилия не случайно идёт отдельно, режиссёр Владимир Бортко и коллеги по исполнительскому составу называли его во время съёмок не иначе как *великий актёр*. Немецкий режиссёр Питер Штайн, поставивший с Евгением Мироновым спектакли «Гамлет» и «Орестея», охарактеризовал его игру лаконичной фразой: *«Дальше – только космос»*...



Е.Б.Долинская, М.Г.Валитова (редакторы-составители)

**Николай Метнер. Незабытые мотивы.
К 140-летию композитора**

- *Рецензенты:* Н. О. Власова, д. иск.; А. И. Демченко, д. иск., проф.; К. В. Зенкин, д. иск., проф.; Т. Н. Левая, д. иск., проф.; Т. Ю. Масловская, к. иск., проф.; Г. А. Моисеев, к. иск.; В. В. Рубцова, д. иск.; И. А. Скворцова, д. иск., проф.
- *Издательство:* Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2021. 344 с.

В предлагаемом сборнике объединены исторические материалы и статьи современных исследователей из ведущих музыкальных и гуманитарных вузов России, Германии, Англии. Он является не только приношением Николаю Карловичу Метнеру (1879/1880–1951), но и попыткой по-новому осмыслить его творчество.

Сборник адресован педагогам и студентам музыкальных вузов и всем интересующимся историей русской музыки первой половины XX века.

Содержание

Елена Долинская. Предуведомление 7

I. В России

Наталья Гугина (Чалдымова). Николай Метнер 14

Маргарита Морозова. Метнер 19

Из воспоминаний и дневников А. Б. Гольденвейзера 33

Николай Мясковский. Н. К. Метнер. Впечатления от его творческого облика 40

Эрнест Ньюмен. «Среди интереснейших композиторов современности» 48

Леонид Сабанеев. Н. К. Метнер 54

Московская гастроль Метнера. Эпистолярный репортаж В. Р. Вильшау для С. В. Рахманинова 60

Елена Долинская. Новые архивные материалы о Метнере, Братенши, Гедике 65

II. Годы странствий

Леонид Сабанеев. Музыкальное творчество в эмиграции 79

Кристоф Фламм. Роль эмиграции в жизни и творчестве Метнера 96

Классик против ультрамодернистской музыки. Беседа Хэрриет Броуэр с Николаем Метнером 100

Раиса Слонимская. Н. К. Метнер — В. В. Щербачёв: дрезденские встречи **109**

Евгения Кривицкая. История одной дружбы: Марсель Дюпре и Николай Метнер **119**

Елена Долинская. Чета Метнеров в Великобритании **131**

III. В художественном контексте эпохи

Константин Зенкин. Николай Метнер в музыкальном мире своего времени **140**

Ирина Скворцова. Знаки модерна в музыке Метнера **158**

Татьяна Масловская. Н. К. Метнер и А. Ф. Гедике: разные судьбы **166**

Елена Долинская. Николай Метнер и Николай Мясковский. К опыту сравнительной характеристики **173**

Александр Рычков. «Мир сошел не с ума, а с сердца»: к истории создания книги «Муза и мода» в письме Э. К. Метнера к Вяч. И. Иванову 1933 г. **187**

Письмо Эмилия Метнера к Вячеславу Иванову **194**

Николай Метнер. С. В. Рахманинов **202**

IV. Проблемы творчества. Аналитические этюды

Константин Зенкин. О фортепианной миниатюре Метнера **206**

Татьяна Чернова. Триумф «Романтической сонаты» в Лондоне. Хромотоп цикла **225**

Кристоф Фламм. Романсы Николая Метнера на слова Андрея Белого **239**

Елена Долинская. Парадоксы эстетических совпадений: академист Н. Метнер и авангардист Э. Денисов **262**

V. Говорят исполнители

Владимир Тропп. По направлению к Метнеру **269**

Татьяна Зайцева. «Сказки» Н. К. Метнера и В. В. Нильсена **288**

Дина Парахина. Заметки о Второй импровизации ор. 47 **301**

Галина Писаренко. Исполняя романсы Н. К. Метнера с С. Т. Рихтером **316**

Елена Стриковская, Анна Сальникова. Всё вокальное наследие Метнера. История одного концертного проекта **322**

Список иллюстраций на вклейке **333**

Список сочинений Н. К. Метнера **332**

Сведения об авторах **342**

Чудо тональной музыки

Давным-давно, в начале пятидесятых, мой педагог по классу фортепиано Владимир Нильсен, которого я считаю великим музыкантом, обратил мое внимание на романс Метнера «Мечтателю». Сыграв на рояле всю дивную фортепианную партию романса (вокальную строчку я читал с листа на другом рояле), он сказал: «Когда в конце двадцатых Метнер приезжал к нам, он не просто играл, он колдовал за фортепиано». И добавил: «Рахманинов в таких опусах, как прелюдия ми-бемоль минор, испытал его плодотворное влияние».

Всепроникающая певучесть голосоведения метнеровской музыки — как ее определить, проанализировать? Что это — комплексная мелодическая фигурационность? Контрапунктическое обогащение гомофонной фактуры? Естественная мелодикогармоническая линейность? Пусть об этом судят музыковеды-исследователи. Для нас, композиторов и пианистов, музыка Метнера — подлинное чудо тональной музыки.

С понятием музыкальных чудес принято связывать различного рода атональные или сложноладовые спектры музыкальной палитры. Таковы загадочные созвучия позднего Скрябина, устремленные в бесконечность, к всечеловеческому экстазу последнего преображения. Такова дерзкая двенадцатитоновая невесомость тоникальных центров в музыке Шёнберга, Веберна; космическая мощь фактуры Вареза; почти бесконечная цепь сплетающихся линий микрополифонии Лигети, Лютославского...

Оказывается, чудо возможно и в сугубо тональной музыке. Таковы творения Метнера.

Лучшие пианисты от Гилельса до Бориса Березовского твердо и настойчиво возродили метнеровскую музыку. В ее изучении и пропаганде большая заслуга Е. Б. Долинской.

Я уверен в том, что жизнь большинства произведений Метнера будет всё более счастливой и бесконечно долгой...

Предуведомление

Герой этой книги был совсем молодым блистательным представителем московской фортепианной школы, когда начала складываться его слушательская аудитория, рожденная в отсвете Рахманинова и Скрябина — двух лидеров русской музыкальной культуры порубежья XIX–XX столетий. Вскоре о Николае Метнере, их младшем современнике, заговорили как об оригинальном композиторе. Имена всех троих выбиты на мраморной доске выдающихся выпускников Московской консерватории.

С горячо любимой *alma mater* связан первый период жизни Н. К. Метнера: здесь ему посчастливилось учиться у таких корифеев отечественной школы, как С. И. Танеев и В. И. Сафонов. С годами во взрослившей его консерватории Николай Карлович выдвинулся в число самых высокочтимых профессоров. Попасть в его класс для молодежи, обучавшейся «на рубеже двух столетий», было заветной мечтой. Здесь Метнер сблизился с Рахманиновым — в будущем его главным «доверенным лицом» на протяжении почти 50-летней дружбы.

Жизнь каждого человека во многом определяется внешними обстоятельствами, а его поведение в этих обстоятельствах — характером. Отсюда берут свой исток новые повороты линии судьбы. Мы не знаем, как сложилась бы судьба Метнера в поздний период, на последней пятнадцатилетней прямой его жизни, не попади он в Лондон.

Современники Метнера, отечественные и зарубежные, справедливо сетовали, что в годы эмиграции его музыка звучала слишком мало, а исследований, статей в прессе появлялось и еще меньше. Сегодня ситуация в корне изменилась, подтвердив пророческий клич Рахманинова, обращенный Метнеру: «Ваше время придет!» Оно действительно настало, в разных странах, на разных континентах, с последней трети XX века, но особенно интенсивно — в XXI столетии. Сочинения Метнера звучат на концертных эстрадах мира в исполнении не только мастеров, но и современной молодежи. Ограничимся лишь отдельными примерами. Главными участниками московского метнеровского фестиваля 1995 года стали Борис Березовский, Михаил Лидский и Хэмиш Милн¹. В рамках фестивалей «Метнер-

марафон», организованных РАМ имени Гнесиных, в 2017–2018 году были исполнены все романсы композитора (а их 106!). В Москве состоялись гастроли студентов музыкальных колледжей Лондона и Манчестера, сыгравших в 2017 году все сонаты². Навстречу юбилейному сезону Метнера в Петербургской консерватории в сентябре 2019 года был проведен концерт-дискуссия (организатор — С. М. Слонимский). В декабре того же года, в день рождения Николая Карловича (по старому стилю) состоялась аналогичная акция, подготовленная Музеем имени Н. Г. Рубинштейна Московской консерватории. Год композитора-юбиляра отмечался в консерваториях разных городов России и Европы, причем каждый избирал свои формы — концертные или фестивальные, устные или печатные. Отметим и другую позитивную мировую тенденцию: к юбилейной дате (2020) в разы возросло количество записей сочинений Метнера, особенно фортепианных и скрипичных. Охотно обращаются к его музыке лауреаты Международного конкурса имени П. И. Чайковского, в том числе Люка Дебарг и Даниил Трифионов.

В советский период имя Метнера лишь мелькало в отдельных брошюрах и учебниках, а его избранные сочинения изредка включались в методические программы для пианистов. В 1927 году вышла в свет небольшая работа В. В. Яковлева³. Ее появление совпало с советскими гастролями Метнера, прошедшими с огромным успехом. Тогда ему было разрешено приехать в СССР, и это было знаком благосклонности к его личности и творчеству со стороны власти предрежащих⁴. Коллеги по консерватории преподнесли композитору--пианисту почетный адрес, содержащий просьбу отдалить новую разлуку. Однако вернуться в Россию Метнеру так и не дали.

Через три десятилетия, в 1958 году, в Москву вернулась Анна Михайловна Метнер, которая исполнила волю мужа и передала в дар родине весь его богатейший архив. Именно это событие послужило импульсом к изданию собрания сочинений Метнера (1958–1963), к появлению первых исследований о его творчестве и пианизме (Е. Б. Долинская, И. З. Зетель)⁵, публикации литературного и педагогического наследия (Л. Г. Лукомский, М. А. Гурвич, З. А. Апетян)⁶ и включению краткого очерка жизни и творчества в бригадный учебник кафедры истории русской музыки (1960)⁷. В десятитомнике «История русской музыки» (1997) Метнеру посвящен специальный раз-

дел⁸. Укажем и на другие научные издания отечественных и зарубежных авторов⁹.

В начале XXI столетия весьма результативными в научном плане стали международные конференции, объединяющие ведущих метнероведов мира. Так, в 2002 году большой резонанс получил саммит «Семья Метнеров и культура Серебряного века», прошедший в Москве под эгидой Библиотеки-фонда «Русское зарубежье». По его итогам вышел в свет весьма представительный сборник статей. При знакомстве с ним рождается твердое убеждение, что коллективными усилиями удалось достичь главного — не только отдать дань памяти Николаю Карловичу, но и попытаться заново переосмыслить его творческое наследие.

Предлагаемый сборник продолжает движение в том же научном русле. В нем объединены труды музыковедов из России, Германии и Англии. Свои труды о Метнере представили профессора ведущих высших учебных заведений Москвы, Санкт-Петербурга, Лондона, Гейдельберга. В сборник вошли 30 статей, очерков, эссе, аналитических этюдов, репортажей, принадлежащих перу музыкантов не только разных стран, но и разных исторических эпох.

Главную свою задачу составители видели в организации всего массива многоаспектных материалов в единый монографический текст, включающий пять взаимосвязанных составляющих:

- I. В России;
- II. Годы странствий;
- III. В художественном контексте эпохи;
- IV. Проблемы творчества. Аналитические этюды;
- V. Говорят исполнители.

Задача разделов I и II — не только дополнить новыми фактами страницы биографии композитора, но и очертить его вклад в общехудожественные процессы времени. Представлялось целесообразным начать книгу с избранных свидетельств музыкантов-современников — Н. Я. Мясковского, Л. Л. Сабанеева, А. Б. Гольденвейзера, Э. Ньюмена. Их точки зрения в чем-то могли расходиться, но совпадали в главном: в акцентировании самобытности творчества молодого композитора и неповторимой индивидуальности пианиста. III и IV разделы также являются взаимодополняющими. Конкретные проблемы композиторской и исполнительской индивидуальности Мастера

рассматриваются здесь с учетом стилевых процессов отечественной и мировой музыки первой половины XX столетия. В завершающем разделе (V) главными действующими лицами являются исполнители музыки Метнера. Особенно ценно услышать голоса музыкантов разных стран, увлеченно пропагандировавших творчество композитора в XX — начале XXI века. Особый вклад в этот процесс внесли два представителя английской музыкальной культуры — Э. Айлз (прямая ученица Метнера, она поурочно записывала исполнительский комментарий автора к его сочинениям, которые исполняла в концертах) и Х. Милн (см. статью В. М. Троппа). В Приложении помещен каталог сочинений Метнера, что продиктовано педагогическими задачами, в частности, возможностью контекстного обзора. Востребованность сборника не только в научно-исследовательских, но и в учебных целях, очевидна.

На некоторые исторические материалы необходимо обратить особое внимание. Воспоминания М. К. Морозовой ценны выполненными ею «портретами с натуры» Николая, Эмилия и Анны Метнер. Здесь запечатлены не только личностные черты, но и опыт общения с Николаем Карловичем — исполнителем и педагогом, поскольку мемуаристка некоторое время обучалась у него фортепианной игре. Также Морозова засвидетельствовала примечательный факт — фиктивный брак Анны Братенши и Эмилия Метнера. Позиция Эрнеста Ньюмена, видного английского музыкального критика, оказалась судьбоносной для творческого пути Николая Метнера. Одним из первых в Англии он многосторонне аргументировал не только роль европейской составляющей в становлении индивидуального стиля композитора, но и подчеркнул компоненты «русскости» в его музыке. Завершающая статью краткая, но емкая характеристика ряда сочинений Метнера (сонат, сказок, вокальных и скрипичных опусов) стимулировала интерес к его творчеству у просвещенной английской публики и музыкальной молодежи. Увлечение англичан музыкой русского автора способствовало созданию молодежных метнеровских обществ. Всё это подготовило почву для теплого приема, оказанного Метнеру во время его первых британских гастролей (1928).

Не следует забывать, что английская столица, новые и верные люди, спасли чету Метнеров от обрушившихся на них напастей. Лондонские друзья создали вокруг Николая Карловича особую среду, ко-

торая ограждала его, особенно в годы Второй мировой войны. При этом свои военные переживания композитор выразил несколькими словами: «Как будто я нахожусь там (в Москве, в России. — Е. Д.), а не здесь». Над рабочим столом в доме семьи Айлз, приютившей Метнеров, Николай Карлович разместил карту, на которой отмечал флажками продвижение советских войск. Гонорар от последнего концерта в Лондоне передал в пользу Красной Армии. Прочитайте военную переписку Метнера, чтобы стали понятными и его патриотические настроения тех лет, и его отношение к происходящим событиям, и его невероятное сиротство после ухода из жизни в 1943 году Сергея Васильевича Рахманинова. Удивительно трепетны печальные строки прощания Метнера с другом. С прощальным словом он выступает по радио Би-Би-Си. А как характеризует великую дружбу то, что Метнер всю жизнь возил с собой «Всенощную» Рахманинова и говорил автору, что «утешается ею»! Такие признания поистине бесценны. Ведь музыка Рахманинова и его исполнительский гений были для Метнера не просто источником эстетического наслаждения, — они до конца дней оставались его любовью, его жизнью. Полагаем, нет ничего удивительного в том, что аспекты взаимоотношений двух великих «художников звука» стали одним из лейтмотивов предлагаемого сборника.

Читатель сам оценит достоинства большой коллекции материалов, вошедших в данный сборник. Речь в нем идет не только о выдающемся музыканте, но и о том сложном времени, когда рождалось его искусство, о том, как в результате Октябрьского переворота оно стало оцениваться в СССР. В наследии Метнера (музыкальном и литературном) слышны голоса его эпохи. В книге «Незабытые мотивы» всё время идет живая перекличка прошлого и настоящего.

В ней привлечена литература из разных областей исторического знания, среди которых и «публичная история» (Public history), исследующая способы репрезентации в публичных практиках, например, в СМИ. Ряд материалов заимствован из открытых источников, книг и журналов. Желание музыковедов сказать о Метнере свое новое слово потребовало длительной работы в различных архивах. Как известно, наиболее полные собрания метнеровских первоисточников (нотные рукописи, эпистолярное и иконографическое наследие) находятся в двух московских хранилищах — Российском государственном архиве

литературы и искусства (РГАЛИ, ф. 2099) и Российском национальном музее музыки (РНММ, ф. 132). Обращение к этим материалам способствовало обогащению проблематики сборника. Порой они дополняют друг друга, даже если относятся к разным периодам творческой биографии Метнера.

Для цветной вклейки (между с. 224–225) отобраны ранее не публиковавшиеся нотные автографы композитора из РНММ. Рукописи, как известно, исключительно важны для понимания творческого процесса любого художника. Сочиняя, Метнер постоянно вел письменный монолог. Его смысловое наполнение в каждом случае различно, но в общем плане концентрировалось на решении двух задач: текстовой формулировке сюжета крупной композиции и ведущей составляющей ее драматургии. В первом случае сошлемся на фортепианный Квинтет. Его программная основа Метнером не публиковалась, но играла направляющую роль в реализации композиционной идеи сочинения. В иных рукописях имели место обильные комментарии по поводу мелодических и ритмических, агогических, тембровых и даже аппликатурных идей, которые демонстрировали многоэтапную драматургическую и звукорежиссерскую работу Н. К. Метнера прямо на полях нотного стана (например, Первый фортепианный концерт). Она имела свое продолжение и в его нотных корректурах. Заметим, что сочетание строгой регламентированности и вдохновенной импровизации было свойственно композитору-пианисту при работе над ранними сочинениями (начиная с учебных опусов).

На сегодняшний день в Москве именем Метнера не назван ни один концертный зал или исполнительский конкурс, колледж или музыкальная школа. Нет фотопортрета Николая Карловича в каком-либо из фортепианных классов Московской консерватории. Единственное свидетельство его причастности к *alma mater* — присутствие его имени на мраморной доске среди выдающихся выпускников 1900 года. Пока это всё. Но, может быть, свершится какое-нибудь чудо?..

Сочинения Метнера, его концерты и сонаты, сказки, песни выдержали испытания временем, потому что их создал талантливейший, напряженно думающий, чуткий и честный русский композитор и выдающийся пианист Николай Карлович Метнер. Слушая сегодня музыку Николая Карловича, думаешь: пока в культуре России будут та-

кие музыканты, как Скрябин, Прокофьев, Стравинский, Рахманинов и Метнер, Россия не утратит своего национального достоинства, что бы ни случилось.

¹ Хэмиш Милн (1939–2020) — английский пианист, профессор Королевской академии музыки в Лондоне. Его репертуар включал все фортепианные сочинения Метнера.

² Силами тех же участников было запланировано исполнение всех сказок, но оно было отложено из-за пандемии.

³ См.: Яковлев В. В. Николай Карлович Метнер. М., 1927. (Биографии современных русских композиторов).

⁴ Как и параллельно шедшие выступления С. С. Прокофьева.

⁵ Долинская Е. Б. Николай Метнер: Монографический очерк. М., 1966; Зетель И. З. Н. К. Метнер — пианист: Творчество, исполнительство, педагогика. М., 1981.

⁶ Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский. М., 1963; Н. К. Метнер. Письма / сост. и ред. З. А. Апетян. М., 1973; Н. К. Метнер: Воспоминания, статьи, материалы / сост.-ред. З. А. Апетян. М., 1981.

⁷ Н. К. Метнер // История русской музыки: Учебник для исполнительских факультетов консерваторий: в 3 т. / общ. ред. Н. В. Туманиной. Т. 3. М., 1960. С. 293–317.

⁸ Келдыш Ю. В. Н. К. Метнер // История русской музыки: в 10 т. / редкол. Ю. В. Келдыш и др. Т. 10. М., 1997. С. 134–169.

⁹ См., например: Кириосова Е. О творческом мышлении Н. Метнера // Музыка: Исследовательский сборник / сост. М. Г. Арановский. М., 1995. С. 111–136; Martyn B. Nicolaus Medtner. His Life and Music. Aldershot, 1995; Долинская Е. Николай Метнер. М., 2013. (В последнее время количество публикаций о Метнере возросло.)

¹⁰ См.: Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества: Международная научная конференция, Москва, 23–26 апреля 2002 г. / сост. и науч. ред.: Т. А. Королькова, Т. Ю. Масловская, С. Р. Федякин. М., 2009.

¹¹ См.: Н. К. Метнер. Письма. С. 494.

¹² См.: Купец Л. А. История музыки как Public history: проблемы, перспективы, достижения // Музыкальная наука в контексте культуры: к 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных: Сборник по материалам Международной научной конференции / отв. ред. Е. С. Дерунец, Т. И. Науменко, Ю. Н. Пантелеева и др. М., 2018. С. 293–303; Лобанкова Е. В. Глинка. М., 2019. С. 11.

¹³ Санкт-Петербург поступает иначе. Северная столица уже объявила сроки проведения III Международного конкурса памяти Н. К. Метнера: 1 сентября — 26 ноября 2021 года в номинациях «Фортепиано» и «Вокально-фортепианный дуэт»; с торжественным награждением лауреатов в Малом зале Петербургской филармонии (Невский проспект, 30). Основная задача конкурса сформулирована как «пропаганда и популяризация творчества Н. К. Метнера как пласта русской культуры. <...> Конкурс ставит перед собой задачу создания условий для реализации творческого потенциала исполнителей и возможности творческого общения». Конкурс существует с 2016 года. Учредители — творческое объединение Фонд поддержки и развития музыкального и театрального искусства «Классика без границ», ООО «Nota bene», Музыкально-просветительский колледж имени Б. И. Тищенко, Союз композиторов Санкт-Петербурга.



Е.Б.Долинская

Музыкальная галактика Сергея Слонимского

Музыкальная галактика Сергея Слонимского. — СПб.: Композитор, 2018. 357 с.

Книга посвящена 85-летнему юбилею одного из крупнейших российских композиторов — Сергея Михайловича Слонимского. Представленные в книге многосюжетные исследовательские очерки обрамляются портретом композитора с натуры и обобщением стилевых черт его музыки. В ней привлекается слово композитора, извлечённое из мемуарных разделов его многочисленных книг. В издании приведён каталог сочинений Слонимского, а также список его литературных работ.

Книга предназначена не только для музыкантов, но и для широкого круга читателей, интересующихся современной музыкой.

Оглавление

Итак, мы начинаем

Малый эпилог: штрихи к портрету

В XX столетии

Очерк I. Традиционно биографический. Родом из детства

Очерк II. Путь к себе: фольклор и авангард

Очерк III. Современные диалоги с прошлым

Очерк IV. Литературный слух. Слово о музыке и музыкантах

Очерк V. В кругу единомышленников. Слово и музыка

Очерк VI. Оперный полиэкрэн

Очерк VII. Трагикомедии

Идёт XXI век

Очерк VIII. По разным звуковым путям

Очерк IX. В музыкальном театре и не только

Большой пролог: разговор о стиле

Р. Н. Слонимская. Портрет музыки С. М. Слонимского. 1954–2018: каталог

От автора. Неотправленное письмо

Список использованной литературы

Очерк II

ПУТЬ К СЕБЕ: ФОЛЬКЛОР И АВАНГАРД

Писал я всегда то, что хочу, и так, как хочу.

С. Слонимский

У каждого молодого композитора есть сочинения, наделённые первородной силой, духовной нравственностью. Они первые свидетели яркого таланта их автор. Родившись, начинают жить своей жизнью, уже независимой от композитора. Главное же, становятся важнейшими свидетельствами подлинного таланта, сила которого не только (и не столько) в обретении собственных черт. Скорее иное — в явной демонстрации их наличия. Почти полтора века назад Стасов писал Мусоргскому в октябре 1876 года: «Не тот большой художник, кто только фуги, руки и ноги знает и умеет — а у кого внутри растёт и зреет правда, у кого внутри ревнивое и беспокойное, никогда не замолкающее, чувство истины на всё, на всё». Мусоргский, что займёт в музыке XX века одно из самых почётных мест в российском оперном Пантеоне, станет для молодого Слонимского одной из самых путеводных личностей, наряду с Прокофьевым, Стравинским.

Слонимский продлевал и индивидуально развивал важные заветы того, кто искал Правды, и в камерных «Песнях вольницы», и в первой опере «Виринея». Родились дерзновенные: 1-я симфония, балет «Икар» и не менее ошеломившие всех «Антифоны».

Голос Мусоргского прозвучал не только в «Виринее», но и в «Видениях Иоанна Грозного» — в силе внушения и в исповедальности духовного строя (как и в симфониях).

Мусоргский сказал: «Художник верит в будущее, потому что живёт в нём».

Крупные сочинения 1960-х годов давно уже бесспорно признаны классикой (изучаются в высших учебных заведениях). Они воссоздали мир композитора. В образах и обликах героев, рождённых его воображением, символически выразились его мысли и чаяния, ярко экспонирующие главную тему творчества: сопротивление злу. Далее сам период 1960-х — начала 1970-х годов оказался исключительно

плодоносным — индивидуальный голос композитора мощно заявил о себе в вокальных и сочинениях с вокалом (опера «Виринея», вокальный цикл «Песни вольницы», «Голос из хора», балет «Икар»), в композициях инструментальных (фортепианная сюита, сочинения для альта, квартет «Антифоны»). Многовековая специфика каждого жанра преломлялась Слонимским с учётом современных музыкальных тенденций, где в те годы многое определяли фольклор и сфера авангардных поисков.

Творческий путь композитора, литератора или художника, словом личности творящей, может быть сопоставлен с движением поезда — всегда в пути, а на нем полустанки, малые остановки и обязательно крупные города. Скорости разные, интерьеры за окном меняются ежечасно, но постоянно движение поезда, как и работа личности. Такова жизнь и она, как у любого человека одна — длинная и не очень, насыщенная разными событиями, водоворот которых порой не обойдешь, или замкнута и по возможности отъединена от событий внешнего мира. Крупные остановки на пути-движении (для композитора как бы близкие ему города) — создание сочинений концепционных, обычно масштабно крупных, различные варианты которых он для себя постепенно открывает. Без музыки, создаваемой по разным случаям, творческий путь мастера в итоге сложился бы совершенно иным. Здесь есть те, что станут своими и случайные, а также чисто экспериментальные. Последние в любой зоне творчества: от оперы, симфонии до прикладной музыки, сферы очень важной. Для композитора, уделяющего внимание масскультуре, кино и театральному творчеству, в итоге, естественно, обретаются «свои» жанры, что находятся в системе индивидуальных стилевых процессов.

Музыка Слонимского 1960-х — начала 1970-х годов в своей основе мелодийна, благозвучна, нередко надмирно-печальна. Вполне может быть устремлена вглубь прошедших эпох, но никогда не игнорирует крайнюю напряженность и невероятный пульс окружающей действительности. В музыке Слонимского, как и у других крупных композиторов-шестидесятников с одинаковой силой проявляют себя, а порой и сталкиваются два полярных взгляда — в прошлое, в канонических сочинениях, часть которых уже стала классикой, и авангардно-экспериментальные поиски, суть и язык которых обращен в будущее. Формальности последних, он противопоставляет музыкаль-

ный смысл, художественную суть и новый тип мелодики, синтезирующей разные истоки.

Как наглядный пример полярных стилевых модусов в раннем творчестве Слонимского приведем начало квартета «Антифоны», где примененные вольно ритмизованные фигуры-мотивы свободно уложены в тематический блок. Причем сами мотивы четырех струнных голосов впечатляют своей выразительностью, что усиливается звукоизобразительными пометами композитора: голос второй скрипки звучит за сценой, а виолончель помещается в ее центре. Свободное перемещение исполнителей входит в акустический план всего сочинения.

С. СЛОНИМСКИЙ
S. SLONIMSKIY

Violino I

Violino II
за сценой
Behind stage

Viola

Violoncello

Крупнейшим музыкальным партитурам пути раннего Слонимского была предуготована весьма разная судьба. В ретроспекции времени особенно ярко проступает сила и размах негативного удара: Слонимскому выпала горечь осознания изначально предвзятого отношения к его 1-й симфонии. Жизнь отечественной симфонии середины XX и начала XXI столетия способна проявить многое. Прежде всего, динамику и антидинамику жанра. В наличии первой — заслуга лидеров, все более немногочисленных её рыцарей. Словом, тех, кто не разделяет мысли об угасании симфонии, о якобы исчерпанности её языковых ресурсов, внутренней и внешней формы. Среди них, например, петербуржец Сергей Слонимский и москвичи М. Вайнберг и М. Гаврилов.

Разумеется, у каждого композитора бывает свой старт в жанре, где 1-ая симфония, вкупе с другими ранними партитурами, способна

демонстрировать неисчерпаемость своего образно-содержательного потенциала (что и обеспечивало многократность к нему обращения). Но не только. На пути Слонимского симфонический дебют предъявил, прежде всего, наличие индивидуальных свойств самобытной художественной ментальности молодого композитора, который вслед за Мясковским мог бы провозгласить, что создавая Первую симфонию, почувствовал, что будет особенно охотно и часто высказываться в этом жанре. Однако, подобного высказывания у Слонимского нет. Судьба его симфонии, попавшей в переплет первого десятилетия постановленческих идеологических установок 1948 года, свидетельствует, к сожалению, об обратном. Да и двадцатилетний перерыв, наступивший после её создания, говорит, казалось бы, о том же. Но петербургский мастер остался верен себе и жанру. Он написал в XX столетии десять симфоний, а на сегодня стал автором тридцати трех симфонических партитур. Пока, разумеется. Но задумываться над тем, что может обновить симфонию, композитор никогда не прекращал: «Строчное пение в духовной музыке, протяжная песня в крестьянском фольклоре раскрывает особый тип вариантно-подголосочной полифонии и гетерофонии, прозорливо услышанной М. Мусоргским и другими классиками. Он таит огромные, неиссякаемые возможности симфонического и вокального развития, новой полифонии и нового полимелодического формообразования... Микротоновые мелодические обороты могут обновить симфоническую и вокально-хоровую мелодику и фактуру... Вольные разбойничьи песни были запрещены и в царское, и в советское время. В них также таятся сокровища новой образности, нового мелодико-ритмического стиля». Говорит мастер, что «не следует гнушаться и современными бытовыми жанрами города, как не гнушались ими П. Чайковский, А. Рубинштейн, С. Рахманинов. В бардовских песнях, в рок-музыке, в современном джазе есть талантливые и творчески стимулирующие явления, носящие приметы места и времени их создания»¹. В последнем Слонимского поддерживает и Шнитке: «Нет никакого музыкаль-

¹ Слонимский С. М. О национальном в современной музыке: *Выступление на Пленуме Союза композиторов России, октябрь 2013 года, Воронеж* // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: сб. ст. по материалам Международного форума к 80-летию Сергея Слонимского (4-7 апреля 2012 года) / сост., науч. Ред. Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. СПб: Lennex Corp., Edinburgh, 2014. С. 14–15.

ного материала, который бы не заслуживал своего воплощения... Сама по себе жизнь, всё, что нас окружает, настолько пестро..., что мы будем более честны, если попытаемся все это отразить... Пусть слушатель сам решает, что он понимает, а что нет»¹.

Нам же для того, чтобы сегодня объективно представить значение дебюта 1-й симфонии на творческом пути петербургского мастера², надо обратиться к двум проблемам — истории её исполнения-неисполнения, а также вписать партитуру в круг разных явлений симфонического, музыкального и литературного творчества первой половины XX столетия.

Как показывает история, первые симфонии молодых авторов иногда сокрушительно проигрывают на дебюте в результате неудачного исполнения (напомним инцидент с Рахманиновым). Но бывает, разумеется, и обратное. Случай с премьерой 1-й симфонии 19-летнего Шостаковича вызвал не просто интерес слушателей, но и изначальное внимание дирижеров разных стран. Первую же симфонию Слонимского (1957–1958) негативная оценка настигла сразу после её четырехручного исполнения на рояле перед руководством Союза композиторов СССР. Сюда по инициативе Ленинградского отделения были направлены партитуры В. Баснера, Л. Пригожина и С. Слонимского для решения вопроса о допуске их в программы пленума СК РСФСР и СССР. Первые две при поддержке Д. Шостаковича и Д. Кабалевского прошли. Слонимскому пришлось пережить тяжелейшую травму³. Несыгранная еще в оркестре симфония уже подверглась критике в прессе.

¹ *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. — М., 1994. С. 117.

² Напомним, что непосредственным окружением Первой симфонии стали два дебюта в оркестре (Карнавальная увертюра) и вокально-оркестровой музыке («Песни вольницы», 1959); вокальный цикл, принесший первый значительный успех Слонимскому, был написан для меццо-сопрано и баритона в двух версиях: сначала в сопровождении фортепиано, а затем уже — в оркестровом варианте. Рождение двух разных тембровых версий вокально-симфонических сочинений восходит в отечественной музыке к традиции Шостаковича.

³ Д. Шостакович говорил о преждевременности исполнения, Д. Кабалевский указывал на стилевую зависимость от антрактов «Леди Макбет», присоединился к ним и Ю. Фортунатов. Обида автора 1-ой симфонии усиливалась тем, что критиковали музыканты, в высшей степени им уважаемые. Через полгода после такой «премьеры» симфонии Д. Шостакович, Д. Кабалевский и Т. Хренников посетили Америку, где встречались с Николаем Леонидовичем Слонимским, широко известным музыковедом, дядей молодого композитора. О симфонии его племянника они отзывались хвалебно.

Премьера 1-й симфонии состоялась 11 марта 1962 года, дирижировал Арвид Янсонс. В положительном ключе за редким исключением откликнулась пресса¹.

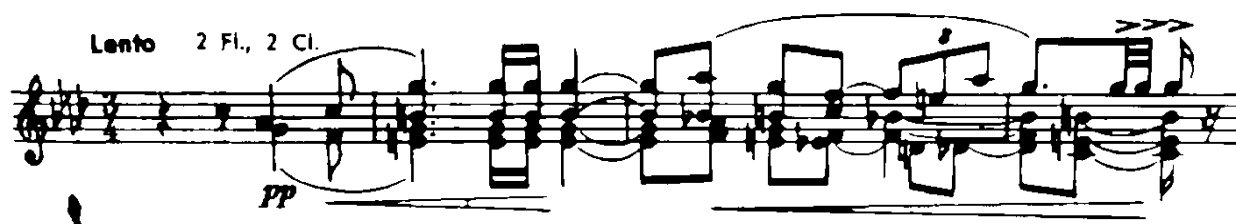
Как известно, по поводу первых крупных сочинений молодых композиторов (симфония, инструментальный концерт) Стравинский высказался определенно, мол, никто не рождается без родителей, воздействия неизбежны. Принципиально же важной здесь становится ориентация на истинно высокие художественные образцы.

Знакомясь с прессой 1950-х — 1960-х годов, трудно не обратить внимание на стремление пишущих подчеркнуть, прежде всего, связи новой музыки с классическими традициями: события 1948 года были не только свежи, но тогда и весьма резонантны. Вместе с тем, думается, что в симфоническом дебюте Слонимского справедливо было бы подчеркнуть те *индивидуальные свойства*, что от знаков собственной манеры вскоре явственно прорастут в характерные стилевые черты. Прежде всего — интонационная рельефность тематизма, где каждое мотивное звено способно к длительному саморазвитию. Кроме того, претворение в лирико-драматической композиции свойств крестьянского песенного мелоса, знание и любовь к которому накапливались у композитора в фольклорных экспедициях еще консерваторского периода².

¹ В «Ленинградской правде» высказался А. Петров. В газету «Вечерний Ленинград» написал А. Утешев (публикация от 8 апреля 1962 года). Однако её общий скользящий по поверхности взгляд на огромный труд молодого композитора грешит неточностями: тройная fuga третьей части представлена как двойная. Говорится о юморе и искрящемся веселье (!?) музыки второй части. Есть неточности и в датировке. Указано, что над 1-й симфонией композитор работал несколько лет и завершил её в 1960-м (вместо 1958-го). Конечно, рецензия постпремьерная, без знакомства с партитурой, но ведь в ней речь идет о вещах не внешних.

² О взаимосвязи песни (как и других вокальных жанров с симфонией) Слонимский говорит: «Симфония и песня — это не антиподы, а родные сестры. Ведь и в фольклорной песне, и в симфонии звучит исповедь души. И фольклорная песня, крестьянская и городская, и песни Ф. Шуберта, М. Глинки, И. Брамса, Г. Малера рождались не коммерции ради, а как эмоциональный всплеск чувств и помыслов человеческих. Не такова ли и симфония? К счастью сегодня симфония окончательно потеряла коммерческую ценность. Симфония, как и песня, пишется от души и для души. Все певучие мелодические фразы в симфониях разве не родственны песенным мелодиям, как бы сложно это не проявлялось? И романс с его национальной поэзией вовсе не исчез (молодые певцы ищут и любят новые романсы). Романс тоже развивает стихию национального, и влияет на симфонический мелос». *Слонимский С.М.* О национальном в современной музыке // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу. Цит. изд. с. 14. В свете сказанного не случаен выбор названия И. Нестьева в работе, посвященной музыке военных лет — «И песня, и симфония». Автор этим подчеркивает не только

Обращает на себя внимание подчеркнуто контрастное соотношение частей, что усиливает тектоническую действенность общего развития и крупнее прорисовывает образно-содержательную функцию каждого звена симфонии. С 1-й же симфонии у Слонимского стали устанавливаться свои *универсальные* принципы создания крупных форм. В связи, например, с тем, что музыкальный материал нередко наплывает спонтанно, композитору легче его фиксировать, чем хранить в памяти» «Если является днем или ночью нежданная гостья — новая музыкальная фраза, то из этой музыкальной строки само собой вырастает здание. Исходная мысль множится непроизвольно, вызывает последующие. Молнией сверкает план целого — возникают видения кульминаций и заключительных звучаний». Сказанное относится к оформлению всей конструкции. Но не менее важно и то, что изначально стабилизируется образно-смысловая роль отдельных её деталей. Так, в частности, произведения лирико-драматические, трагедийные нередко открываются тихим запевом духовых. В 1-й симфонии это две флейты и два кларнета.



Образ-зачин не только амбивалентен, но и включает контрастный фанфарный элемент, несущий в себе тревожные предощущения. Подобные ритмоформулы легко обнаруживают свой генетический код и открытость метаморфозам — от известных тем судьбы Бетховена или Чайковского /  / до лейтформулы Шостаковича /  /. Тревожный символ, возникший внутри главной партии симфонии Слонимского ближе шостаковичевскому лейтритму. О смысле подобных амбивалентных образов, имеющих место в разных родах культуры, емко сказал

ведущую роль самих жанров в годы военного лихолетья, но и в не меньшей степени их взаимосвязанность.

О. Уайльд: «Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ. И кто раскрывает символ — идет на риск. Раскрыть людям себя и скрыть художника — вот к чему стремится искусство. Пусть критики расходятся во мнениях — художник остается верен себе»¹.

Разным принципам, обретенным в 1-й симфонии, Слонимский будет верен и в последующих симфонических композициях. В частности, широкой опоре на жанры (где бытовые не отделены «китайской стеной» от академических). Так, в несколько инфернальном хороводе второй части симфонии (*Vivace bruscamento ben ritmato*) мелькают незамысловатый марш и регтайм, частушка, цыганочка и фокстрот. Барабанный бой и нарочито сниженные, подчеркнуто примитивные интонации приносят в эту театрализованную сценку пародийно-негативный смысл. Исходные бытовые жанры мутируют образно зримо: от наивной простодушности к неприкрытой агрессии. Отрицательный заряд злых образов еще усиливается наплывом ведущей темы первой части в конце финала. По сути, она выступает вершинной точкой драматической линии симфонии и воспринимается как реакция на предыдущий шабаш зла.

Очередным резким переходом от разгульной массовой сцены к медитации (от «Мы — сознания» к «Я — сознанию» по М. Арановскому) отмечена третья часть — тройная fuga на взаимно дополняющих темах, первую их которых ведет альт.

Именно она служит важной смысловой преамбулой для следующей, негативно-агрессивного плана. Контрапункт же всех трех тем подготавливает два главных финала — репризу тематизма первой части, где главная партия = лейтмотив обретает гимнические черты (как тут не вспомнить Танеева). Однако, завершает все медленная кода, трагическая музыка которой не ставит точку, а венчает все здание психологическим многоточием.

Нельзя обойти круг влияний, творчески преломленных в 1-й симфонии Слонимским: Чайковский и Малер (изучением симфоний которого активно занимался молодой композитор), Шостакович и Стравинский. Но обозначенный круг неполон. Не по линии имен музыкальных, а из-за нехватки ссылок на роль крупных литераторов, и,

¹ Оскар Уайльд. Предисловие к «Портрету Дориана Грея». Минск, 1984. С. 3–4.

шире, литературной среды, способствовавшей формированию концепции Первой симфонии.

Остановимся на исторически видоизменяющейся трактовке концепции Первой симфонии — сперва из породившего её времени, а затем в практике современности. Подчеркнем сразу, что в ХХІ веке она воспринимается менее прямолинейно, чем в эпоху соцреализма (А. Милка), или в десятилетие, завершившее годы пребывания отечественной музыки в формате культуры СССР (М. Рыцарева). В её очень содержательной, талантливо написанной монографии, изданной в последний год советской власти, не могли сразу исчезнуть идеологические следы времени. Прочитируем несколько строк: «Симфония Слонимского отнюдь не была написана по сценарию Федина. Её сюжет собственный, и он не мог родиться иначе, чем у молодого композитора, чье дарование «расправилось» во второй половине 1950-х годов. Притом композитора, кровно, по самой прямой сыновней связи унаследовавшего художественное понимание не столь давно ушедшей эпохи. В его симфонии есть точный и тонкий отзвук, ностальгическая краска атмосферы революционного времени»¹. Да и в привлекательности для молодого композитора достоинств романа К. Федина и Братья автор монографии подчеркивает то, что литературный текст дышит «свежестью, достоверностью, подлинностью революционного времени, проверяющего всех и каждого»². Понятно, что для иных, более объективных оценок тогда еще время не пришло. И не только для Слонимского. Но и для Шостаковича³. Введем читателя в курс того, о каком сценарии «не по Федину» идет речь в монографии М. Рыцаревой, как и когда возникла перед юношей Слонимским личность писателя, к которому он и сегодня относится с большим уважением.

24 мая 1958 года Михаил Леонидович Слонимский пишет в письме к К. А. Федину: «Сережа держится за твоих «Братьев». Гово-

¹ Рыцарева М. Г. С. Слонимский. СПб.: Композитор, 1989. С. 50.

² Там же. С. 71

³ Сегодняшнее восприятие финала Первой симфонии Шостаковича разительно не совпадает с *happу end*, который там ощущался некоторыми современниками композитора. Также как совсем иначе воспринимается автокомментарий Пятой симфонии, высказанный им на эзоповом языке, что он якобы претворил здесь желание «запечатлеть оптимизм как мировоззрение». Сегодня это не может вызвать ничего, кроме понимания психологической зависимости, в которой находился Мастер.

рит, что это лучшая книга о музыкантах, лучше всех томов Роллана. Вот тебе признание от молодой музыкантской команды»¹.

Сегодня вряд ли кто-либо даже среди читающей молодежи, осведомлен о выдающемся явлении в литературе 1920-х годов, о ранней работе Федина, искренне и глубоко ставящей тему братства, закаляющем в суровых испытаниях, но и порождающем новую творческую энергию².

Слонимский сопереживал тому, что уход на руководящие посты в Союз писателей безусловно омрачил закат писателя. В беседе с М. Мейлахом он вспоминает: «Среди «Серапионовых братьев» нашлись люди, которые пошли во власть и потому деградировали. Я это признаю с большим сожалением потому, что, скажем того же К. Федина я помню с очень благородной стороны, когда он выпустил книгу «Горький среди нас», за которую подвергался нападкам. Эта книга — апология братства. Во время войны я занимался в его квартире и знаю, что он любил музыку. Не зря его роман «Братья» — лучший, наверное, роман о композиторе. Герой — композитор, странный человек, похожий, может быть, на В. Щербачева, выведен очень правдиво и гораздо больше напоминает подлинного композитора, чем Жан-Кристоф Роллана, чей образ строится на обломках биографий Бетховена, Г. Вольфа и Р. Штрауса»³.

Вернемся, однако, к содержательной стороне 1-й симфонии Слонимского. Перед нами, естественно, не только и не столько «собственный сюжет», в основе которого, как полагали полвека назад,

¹ Звезда. 1987. № 19. С. 189.

² Речь идет о романе *Федина К. А. Братья. Роман—симфония.* — М.: Современник, 1976. — 382 с. Общеизвестен факт, что прекрасная проза не в полном объеме принадлежит Федину, сумевшему создать достоверный образ композитора. В лице Никиты Карева предстает творец, которому есть, что сказать людям своей музыкой, русской по духу и, возможно, петербургской по стилю. Вставленный же эпизод, с рецензией на симфонию Карева, который может быть сопоставлен с интермедией в балете, опере, появлением новых действующих лиц в романе или повествовании, принадлежит другу писателя, композитору Ю. Шапорину, который тогда ушел с разгромного обсуждения в Союзе композиторов, а позже поддержал 1-ю симфонию Слонимского. Классики давно предупреждали, что жить в любом обществе и быть свободным от его идеологических доктрин нельзя.

³ Цит. по статье: *Мейлах М. Б. «Каковы твои музыкальные вкусы — таков ты сам» // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: сб. ст. по материалам Международного форума к 80-летию Сергея Слонимского (4-7апреля 2012 года) / сост., науч. Ред. Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. СПб: Lennex Corp., Edinburgh, 2014. С. 27.*

конфликт города и деревни, загнанных революцией в смертельное противостояние. В философской составляющей содержания симфонии видится иное: *первый выход к главной теме симфонического и театрального творчества Слонимского — к раздумьям о России и Петербурге, о людях, переживших в XX столетии так много страшного, но и сегодня не обретших чувство защищенности и душевного покоя.*

При этом невозможно переоценить у Слонимского роль петербургской темы и петербургских литературных текстов поэтов прошлого и современности. Г. Рождественский задается вопросом: «Чем покоряет Муза Слонимского?». И отвечает: «Прежде всего — интеллигентностью. И не просто интеллигентностью, но *интеллигентностью петербургской.* А что же это такое? Это — Пушкин, это — Мусоргский, это «Последний день Помпеи» Брюллова, это — Филармония, это — канал Грибоедова, где в доме № 9 обитает Сергей Михайлович»¹.

О судьбе своего родного города Слонимский размышляет много, напомним о «Петербургских видениях» (1994), или недавно созданной оратории «Час мужества» на слова А. Ахматовой (2014).

Создав ныне тридцать три симфонии, Слонимский трактует свою главную тему удивительно свободно именно в симфонической версии. Иногда мастер обращается к последовательно-сюжетной программности (Десятая симфония «Круги ада» по Данте), иногда создает музыкальные приношения высокочтимому Творцу (Двадцать седьмая симфония посвящена Мясковскому, исконному петербуржцу, затем возглавившему московскую школу композиторов). Или напротив, обращает содержание симфонии продажным критикам как гневное порицание (Двадцать восьмая симфония). Вводить же литературный текст в симфоническое полотно особо не стремится.

Притом, что *не только поэтическая строка диктует рождение музыкальной мысли, но имеет место и обратный процесс.* Так, Андрей Белый, один из основоположников отечественного символизма,

¹ В свой репертуар дирижер включил такие глыбистые работы Слонимского, как «Мастер и Маргарита», «Голос из хора», Симфонический мотет (ему композитором посвященный), Вторую симфонию, Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов. *Рождественский Г. Н. Мой Слонимский. Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. Цит. изд. С. 92.*

создал по законам музыкального творчества новый жанр — литературную симфонию. Драматической симфонией он дебютировал в 1902 году. О художественном синкретизе и, в частности, о взаимосвязанности литературы и музыки, Белый писал: «Синтез материала переживал я не рефлексией, а звуком музыкальной темы, программу к которой, т.е. сюжет, я должен был найти... Я искал сюжет к переживаемому мной звуку темы, который, в свою очередь, был синтезом запотоколированного памятью... Что я знал точно? Тональность и некую музыкальную мелодию, поднимавшиеся как туман над каким-то собранным и систематизированным материалом; говоря попросту, пелось: я ходил заряженный художественно..., звук темы искал связаться с краской и со звуком слов; приходили отдельные фразы, которые я записывал; эти фразы легли образчиками приема, которым построен текст... Когда я говорю о синтезе материала, пережитом как звук, из которого рождается образ, я надеюсь, что меня поймут: речь идет не о бессмысленном верещании телеграфного провода, а о внутреннем вслушивании некоей звучащей симфонии, подобной симфонии Бетховена; эта ясность звука и определяет выбор программы; я в этом периоде работы уподобляю себя композитору, ищущему текст для превращения музыкальной темы в литературно-сюжетную»¹.

Приведенными рассуждениями хотелось доказать универсальность наблюдений А. Белого: *весомость слов, порожденных музыкой рядоположна глубине музыки, стимулированной словом*. Сравним детский опыт Слонимского, который пропевал стихи, обретая тем музыкальный эквивалент, с признанием А. Белого, утверждавшего, что в момент создания литературной симфонии ощущал себя композитором: «В начальном периоде и проза и стихи одинаково выпевались мною и лишь в позднейших стадиях вторые материализовывались как размеры, а первая скорее осознавалась как своего рода свободный напевный лад или речитатив; поэтому свою художественную прозу я не мыслю без произносимого голоса и всячески стараюсь расстанов-

¹ Белый А. Как мы пишем // Белый А. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации. — М.: Советский писатель, 1988. С. 13. Литератор Белый подчеркивал: «На основании 30-летней писательской практики, на основании не менее 30 написанных книг (и стихотворных, и романских, и критических и исследовательских) я утверждаю: шесть книг, в которых я сознательно выступаю как художник слова, а не как публицист, написаны так. Другие — совсем иначе: к этим 6 — 7 книгам я отношу: «Драматическую симфонию», «Серебряный голубь», «Петербург», «Крещеный китаец», «Москва», «Котик Летаев».

кой и всеми бренными способами печатного искусства вложить интонацию некоего сказителя, рассказывающего читателю текст»¹.

Появление литературной симфонии стало результатом синкретичности культуры символизма². Она не является продолжением симфонии со словом, что обрела свои права еще в классическую эпоху. Создавая литературные симфонии, А. Белый опирается на ведущие универсалии симфонизма: наличие главных и побочных партий, остроту контрастов, полифонию внутренних сюжетов при сквозных линиях развития. Для поэта все это служит раскрытию ведущей темы — Петербурга, с его величием и трагедиями, пороками, добродетелями, загадочностью, героизмом...

Исконно петербургским видится структура содержания симфонии Слонимского. В ней сугубо индивидуальны и тонкий психологизм музыкальной графики, и щедрость «масляных» оркестровых красок в картинных эпизодах. Партитура и ныне созвучна сегодняшним тревогам и неумолимо длящемуся драматическому напряжению жизни. Б. Тищенко называл 1-ю симфонию среди сильнейших впечатлений его жизни и говорил, что «сразу записал её на магнитофон, очень люблю и помню от ноты до ноты»³. В современной художественной практике многое из симфонического наследия XX века не звучит: кто из нынешних музыкантов не просто досконально знает текст, но хотя бы имеет представление о таких выдающихся явлениях отечественного симфонизма XX столетия как, например, Вторая (Блоковская) симфония петербуржца В. Щербачева, или Вторая и Третья симфонии москвича В. Шебалина? А ведь это — золотой фонд нашей классики.

В первой симфонии и опере, вокальном цикле и кантате Слонимский предстаёт как оригинальный композитор так называемой новой фольклорной волны. Не менее весомо он проявил себя и как один из ведущих лидеров музыкального авангарда. Впереди речь о том, какие новые звуковые пути были им открыты и воплощены практически во всех жанрах: новаторское взаимодействие оркестра

¹ Там же. С. 7.

² XX столетие вовлекло в синкретический альянс культуры не только музыку, но, как известно, и живопись (симфонии Чюрлениса, мифы и сказки молодого М. Сарьяна) и архитектуру (Р. Штайнер).

³ *Тищенко Б. И.* Дни юности. Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского цит. изд. С. 99.

«Голоса из хора» с «Концертом-буфф». Здесь же подчеркнём дерзостную простоту партитуры квартета «Антифоны»¹.

1958 год оказался двойным стартом для ведущих линий творчества Слонимского: дебют в жанре симфонии совпал с выходом в свет первых статей о симфониях Прокофьева², где «алгебра» была поверена «гармонией»: анализ проводился сквозь собственный композиторский опыт и интеллект. И если в 1-й симфонии влияние Прокофьева имело место (но в череде других, более активных воздействий), то первыми музыковедческими исследованиями Слонимский сразу заявил о себе как композитор-аналитик со специфически комплексным ощущением культуры XX века, где петербургская её ветвь остается для мастера в поле постоянного внимания: и тогда, когда создает монографию о петербургской композиторской школе, и тогда, когда издает Льва Лунца или отдает должное современности пьес Е. Шварца, прозы М. Зощенко, а также публикуя собрание сочинений отца.

Если Первая симфония в ореоле несправедливой критики принесла молодому автору много нелегких минут, то первая опера, «Виринея», по мотивам повести Л. Сейфуллиной, обрела благоприятную почву и в момент своего рождения, и на премьерах в крупнейших оперных театрах двух столиц. Кстати, ранее эта повесть была уже инсценирована в Москве Вахтанговским театром.

Композитор создавал оперу между 1965–1967 годами для постановок в Ленинградском МАЛЕГоте и Московском театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, с которыми сотрудничал очень плотно. В частности, речь идет о режиссере Л. Михайлове и авторе либретто С. Ценине, а также о ленинградском дирижере Э. Грикуро-

¹ «Я не обращался к Шостаковичу, когда запретили печатать мои «Антифоны». Сам явился в секретариат Союза композиторов и спорил с Хачатуряном, с Хренниковым. Арам Ильич уверял, что четверть тона точно не сыграть — это он знает как виолончелист, что музыка квартета банальная, похожа на весь современный западный модерн. Позже он просил не сердиться на него. <...> Шостакович же, послушав дома запись, сказал мне: *«Производит поразительное впечатление. И, в сущности, очень просто всё сделано»* // Сергей Слонимский — собеседник. Ред.-сост. Е. Б. Долинская. М.: МГИМ имени А. Г. Шнитке. Шнитке-центр. 2014. С. 134.

² Параллельно появляются и первые статьи Слонимского о своих молодых современниках. Слонимский С. М. И. Шварц: Советский композитор, 1958. 11 с.; Слонимский С. М. А. Петров «Рада и Лойко». Симфоническая поэма. Л.: Советский композитор, 1958. 9 с. Через год после защиты диссертации выходит книга: Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования. М.; Л.: Музыка, 1964. 230 с.

ве. Интерес к рождающейся опере молодого, но уже маститого автора был столь огромен, что пресса сообщала о ходе работы постановочных коллективов до премьерного показа оперы и очень обильно после её представления¹.

Ряд причин в музыкальном сообществе способствовал принятию театром решения о заказе «Виринеи» молодому ленинградскому композитору. За восемь лет до написания оперы Слонимский опубликовал «Песни вольницы»², кстати, в двух вариантах — камерном (1959) и симфоническом, как оперные сцены (1961). Произведение услышали Л. Михайлов и С. Ценин, оно понравилось своей самобытностью и оба представителя театра Станиславского пришли к заключению, что Слонимскому вполне можно доверить создание новой оперы.

Кроме того сказывались ревнивые следы антипатии некоторых коллег к «Голосу из хора» Слонимского, где иные представители музыкальной общественности несправедливо и злобно обвиняли композитора в декадансе и искажении блоковского литературного первоисточника. Постановка в театре «Виринеи» и ее поддержка музыкальной общественностью вливалась в попытку противостоять монополии на русский стиль отдельных власть имущих коллег Слонимского, по Союзу композиторов.

Успеху «Виринеи» способствовали причины, хоть и разные, но обусловленные изначально блистательным умением Слонимского выстроить свой особый диалог слова и музыки.

¹ Из наиболее серьезных работ отметим: *Тараканова М. Е.* Советская музыка. 1967. № 10. С. 17; *Сабининой М. Д.* Советская музыка. 1968. № 4. С. 31. Клавир оперы издан «Музыкой» в 1967 году. Многократно публиковались и исполнялись отрывки из «Виринеи», в том числе ораториальная сюита, вошедшая в репертуар Петербургской Капеллы под руководством Владислава Чернушенко.

² Многие современники, кто слышал первые представления Слонимским новых произведений, сходятся во мнении, что он всегда умел их очень хорошо представить слушателю. Так к исполнению «Песен вольницы» и «Виринеи» Сергей Михайлович привлек музыковеда и певицу Майю Элик (для исполнения женской части), а сам пел партию мужского голоса и аккомпанировал. Знаменитый режиссер Юрий Любимов, по свидетельству Эдисона Денисова, рассказывая о показе ему музыки «Виринеи» (первоначально предполагалось его участие в спектакле Ленинградского Малого оперного театра), обронил знаменательную фразу: «Он очень хорошо показывает». В устах Любимова эта оценка дорогого стоит. Кстати именно Слонимский еще в 1962 году посоветовал Ю. Любимову привлечь в качестве композиторов и Денисова, и Шнитке, точно предсказав состав будущих музыкальных сотрудников великого режиссера (*Е. Д. — из личной беседы с композитором*).

Свою благую лепту внесло раннее знакомство композитора с музыкальным театром (Кировским в Ленинграде, Оперы и балета в Перми). Из послевоенных премьер сильнейшее впечатление произвели «Война и мир» Прокофьева и Девятая симфония Шостаковича.

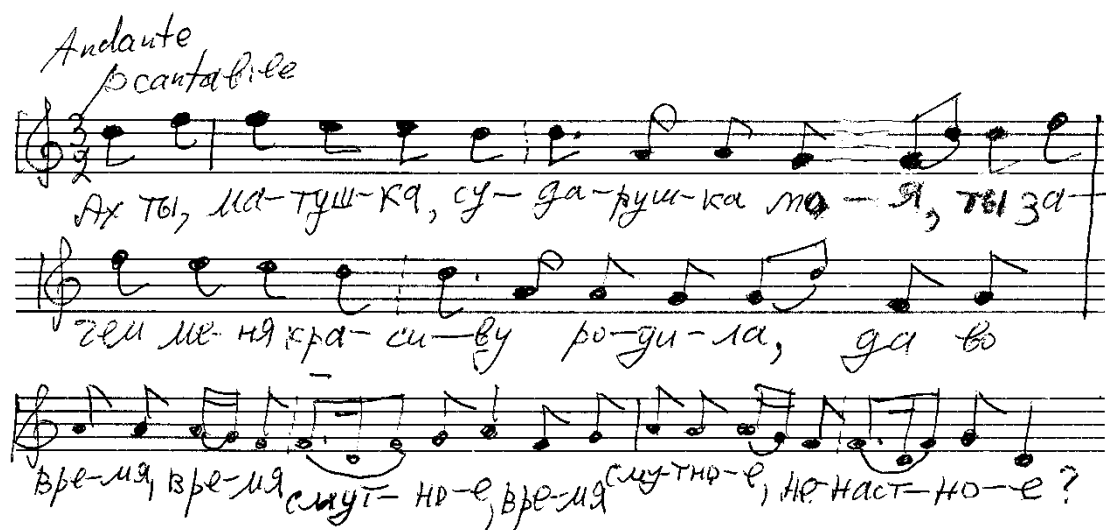
В консерваторский период, как и полагается студенту-композитору, Слонимский осваивал оперную сцену из деревенской жизни (по роману В. Никитина «Северная Аврора», либретто Вс. Рождественского).

Интерес к оперным композициям был велик изначально: ещё в консерваторские годы Слонимский выучил наизусть, например, «Снегурочку» и «Царскую невесту» Римского-Корсакова, «Пиковую даму» Чайковского и «Леди Макбет» Шостаковича¹. Он, кстати, ни раз выступил на пути Слонимского «крёстным отцом»: рекомендовал Льву Михайлову поручить создание музыки оперы «Виринея» именно Слонимскому. Аналогично он поступил, познакомив Слонимского с Ф. Эрмлером, посоветовав пригласить Сергея Михайловича для работы над фильмом «Перед судом истории». Кроме того, Слонимский именно к Шостаковичу обратился за поддержкой постановки «Икара» в Большом театре, где уже на стадии окончания работы вдруг замаячила угроза снятия балета как якобы «вредного» для престижа советской космонавтики. И Дмитрий Дмитриевич выступил на обсуждении спектакля в присутствии министра Фурцевой, твердо порекомендовав выпустить балет, принять его в полной авторской версии.

Заметным явлением на ниве русской оперы 1960-х годов «Виринея» позволили стать ряд её очевидных новаторских свойств. Прежде всего — щедрый разлив удивительных мелодий, рожденных не «книжным» представлением о безграничных выразительных возможностях русского фольклора, где взаимосвязь городского и деревенского рождает и особую интонационную выразительность, и гармоническое своеобразие, опирающееся на самобытность народных напевов. Для Слонимского, много изучающего фольклор, именно он стал естественной звуковой средой обитания. Песенные интонации,

¹ Заметим, что прием официальными властями первых опер и симфоний у Слонимского как-то совпадал с Шостаковичем: Первая симфония Дмитрия Дмитриевича имела мгновенный и прочный успех во всем мире, что не помешало ни быстрому исчезновению «Носа», ни публичному уничтожению «Леди Макбет» в передовой статье газеты Правда «Сумбур вместо музыки». У Слонимского разному подлежала симфония, опера же в эпоху новой фольклорной волны сразу оказалась «ко двору».

очень щедро напитавшие разноликий мелос оперы, отнюдь не вписывают первое оперное детище Слонимского в когорту советских песенных опер, взявших старт еще в 1930-е годы (И. Держинский, Т. Хренников). *«Виринея»* продолжает линию классических русских исторических драм с равновесной ролью как хорового, так и личного начала. Связь с оперным жанром здесь устанавливается по линии Мусоргский — Прокофьев, важнейшей для молодого композитора. Преемственные нити здесь многомерны. Укажем, в частности, на особую драматургическую роль и новаторскую трактовку хоровых эпизодов. Как известно Прокофьев в *«Войне и мире»* заменил уже созданную оркестровую увертюру на хоровой эпиграф (он экспонирует героико-эпическую линию ранее, чем лирическую и жанрово-бытовую). Слонимский же открывает оперу лирической притчей в виде тихого голошения женского хора. Вот его мелодия, исполняемая самой Виринеей (автограф):



Слонимский идет и дальше — хоровые интермедии («Трепак», «Метель», «Песня на чугунке») трактует как хоровой театр со своими бесшабашными героями. И здесь уже не только деревенские, но и городские (своеобразные бардовские песни тех далеких революционных лет) постепенно выдвигаются на первый план. Сергей Михайлович рассказывает, что один из ранних спектаклей Ю. Любимова в Театре на Таганке «10 дней, которые потрясли мир», сенсационно новаторский, своими хоровыми вкраплениями бардовского типа несомненно оказал влияние на рождающуюся драматургию *«Виринеи»*.

Новое соприкосновение с текстом «Виринеи» композитор принял, создавая на её основе ораториальную сюиту (премьеру в 1975 году провел В. Чернушенко с Ленинградской Капеллой, многократно повторив это исполнение).

В опере параллельно шло раскрытие трагедии русской деревни в революционную пору, а также тяжелейшей женской доли в ту смутную эпоху. Не сразу был понят идейный замысел 3-й картины, «Конец веры». Её смысловое ядро отнюдь не в глумлении над Богом а, напротив, резкое порицание богохульствующих людей (близкое к концепции сцен смерти старца Зосимы и бунта Ивана Карамазова в «Братьях Карамазовых» Достоевского). Вслушайтесь в отходную молитву Магары с хором — она серьезна и глубоко проникновенна.



Начальные картины «Виринеи» Слонимский последовательно называет «Конец власти», «Конец семьи» и «Конец веры». Горько звучало признание святого Патриарха Тихона о состоянии русского общества после революции. «Конец России, как великой православной державы ознаменовал февральский переворот. Под шум всеобщего оживления и суеты новые правители России двинулись по пути противостояния ведомой Христом Спасителем Церкви»¹. Тогда, невзирая на зловещие признаки приближения всенародных бедствий, никакие усилия церкви уже не могли их предотвратить, «утишить взбаламученное страстями человеческое море». Церкви становилось все более недоступным развенчать обольщение призраками свободы, равенства и братства, а точнее мира, земли и воли, втянувшее русский народ в водоворот событий, разрушивших Россию, опустошивших Православную Русскую Церковь, принесших кровавые испытания её чадам.

¹ Священномученик Сергей Лебедев, последний духовник Московского Новодевичьего монастыря. Блаженны кроткие... М., Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет Дмитрия Донского, 2013. 27–28.

«Виринее» повезло — она собрала обильную прессу.

Характерно, что первое упоминание об опере просочилось в печать еще в 1965 году. В статье-портрете Б. Тищенко «Сергей Слонимский» говорилось о композициях, находящихся в работе: «Сейчас композитор работает над оперой «Виринея». Театральная секция познакомилась уже с половиной оперы — не будет преждевременным сказать, что советская музыка обогатится интересным образцом этого сложного жанра. Слонимский — автор музыки к интереснейшему фильму Ф. Эрмлера «Перед судом истории». Прогноз коллеги оказался верным»¹.

Об успешном прослушивании первого акта в авторском исполнении под рояль сообщила газета «Советская культура» (30 июня 1966 года). Эссе о постановке «Виринеи» в театре имени Станиславского и Немировича-Данченко, опубликованное в «Правде», уважаемые музыковеды М. Сабина и Н. Шахназарова начали с вопроса о возможности адекватной адаптации современной темы оперным театром: «В течение многих лет не утихают споры по поводу советской оперы, — какой она должна быть, по какому пути и в каких формах развиваться. Нередко дискутируется вопрос: способен ли современный музыкальный театр затрагивать острые, волнующие проблемы сегодняшней жизни, глубоко и серьезно решать их? Сам термин «оперность» порой употребляется чуть ли не как синоним сценического неправдоподобия, приглаженной красоты и штампа. Чтобы убедить зрителя в обратном, необходим активный творческий поиск — как со стороны композиторов, так и со стороны художников сцены. Думается, что новый спектакль Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Виринея» молодого ленинградского композитора С. Слонимского, в постановке режиссера Л. Михайлова есть один из смелых и плодотворных экспериментов»².

Итак, заказанная театром им. Станиславского и Немировича-Данченко к юбилейной дате, 50-летию Октября, «Виринея» писалась Слонимским на огромном эмоциональном подъеме (ему близки опе-

¹ Тищенко Б. Сергей Слонимский // Советская культура. 1965, 25 ноября. С. 5.

² Сабина М., Шахназарова Н. Народная драма о революции. Правда. 1967. 27 ноября.

ры и балеты с сильной личностью в центре — таковы Вириная и Мария Стюарт, Икар и Антигона).

Премьера «Виринеи» совпала с оперным дебютом талантливой певицы Нины Авдошиной, что написала на страницах журнала «Театральная жизнь» о своей приверженности к образу центральной героини: «Сила и мощь русского характера! Пожалуй не найдешь точнее слов для определения духовного облика моей героини. С большим увлечением и творческим волнением работала я над образом Виринеи. Мне хотелось проникнуть в самые глубины этого героического характера простой русской женщины, сумевшей подняться из дремучего быта старообрядческой деревни до громадных нравственных высот, слить свою жизнь с судьбой народа, борющегося за новую, счастливую жизнь. Именно процесс становления, самоутверждение Виринеи я и стремилась сделать стержневой в своей работе. И то, что партией Виринеи я дебютирую на московской сцене для меня и радостно, и знаменательно, и по-особому ответственно»¹.

«Виринею» ставили много — в Москве, Самаре, Ленинграде. В связи с постановкой в Северной столице Л. Энтелис писал в московских «Известиях»: «К музыке «Виринеи» просится определение, как-то давно ушедшее из нашего искусствоведческого словаря: красивая музыка! Она очень разнообразна. Рядом с чистой и свежей, родниковой лирикой звучат подчас терпкие, колкие перехлесты оркестра, озорные и завлекательные скороговорки под «тень-брень» балалайки; за торжественной чинностью древних напевов следуют то ли сказанные, то ли спетые, выстраданные интонации одиночества, тоски по свободной и чистой любви... Опера мелодична, она до краев наполнена пением. И сольные партии — арии и ансамбли, и особенно хоры захватывают силой мелодики. Повествуя о своих героях, обрисовывая их душевный мир, прослеживается их судьба, что примечательно — языком современным. Это касается всех элементов и выразительных средств музыки: ладовой структуры, гармонических и полифонических разрезов музыкальной ткани, характера оркестровой звучности»².

Как всегда после премьеры друзья окружили композитора. Горячо поздравляли с успехом Д. Шостакович, Р. Леденев, А. Николаев,

¹ Авдошина Н. В борьбе за народное дело. Театральная жизнь. 1967. № 1. С. 6

² Энтелис Л. Песня вольницы. Известия. 1967. 24 октября.

В. Блок. Э. Денисов ревниво находил оперу не лучшим сочинением Слонимского. Услышавший эту реплику, Р. Щедрин веско предложил окружившим обоих композиторов, молодым музыкантам, порадоваться успеху их товарища и не пытаться самим испортить его успех, что было дружно поддержано молодыми московскими музыковедами и композиторами. Маститый Д. Кабалевский уже перед третьим актом подсел к молодому коллеге и задушевно говорил о его опере и на самом просмотре и в последующих своих высказываниях. Дружба Слонимского с Кабалевским особенно укрепилась в 70-е и 80-е годы.

Через полвека после первой постановки у композитора родилась идея создания *новой версии* — для того же театра, что дал опере путевку в жизнь. В письме к А. Б. Тителю (ученику Л. Михайлова, ныне главному режиссеру МАМТ) Слонимский выписал все купюры и перетекстовки, обозначил некоторые новые мизансцены и объяснил главное — свое желание усилить трагедию русского крестьянства в те смутные годы.

«Уважаемый Александр Борисович!

Посылаю сценарный план новой редакции «Виринеи».

Вместо увертюры — *Песня Виринеи с женским хором («Ах ты матушка сударушка моя, ты зачем меня красиву родила да во время смутное ненастное»).*

1-я картина «Конец власти». Глухая деревня, набат, толпа. Человек в очках радостно объявляет об отречении от власти царя. Многие в ужасе причитают. Праведник Магара объявляет о видении своей праведной кончины и пророчит смуту и кровь.

Инженер посылает мужа Виринеи с письмом в город. Он кладет глаз на Виринею. Она жалеет хилого больного мужа, но Васька жаден до денег, идет с письмом. Виринея (ария) вспоминает свою невенчанную свадьбу и разочарование, чувствует близость весны.

Человек в очках призывает продолжать войну до победного конца. Павел (солдат в отпуску) и Виринея возмущены сытым бездельником господином в очках, отстаивающим частную собственность на землю. Толпа бьет его, рвется грабить господское добро.

Хоровой антракт «Метель»: *«Делят, делят, не поделят сундуки помещичьи!».* *«На ветру кумач полощется, а порядка нет как нет!»*

2-я картина «Конец семьи». Мать Васьки Мокеиха молится, сетует на «непутевую» Виринею, живущую с Васей без венца. Виринея слышит это. А ведь она батрачит на семью. Соседка Аксиныя, солдатка, живет с пленным австрияком, диктует сентиментальное письмо (романс) на фронт мужу. Виринея отказывается его писать. Явившийся инженер, предлагает Виринее любовь и достаток. Она отказывает ему. Васька вернулся, рад доплате за услугу инженеру. Виринея клянет деньги, жадность хилого мужа и, не выдержав оскорблений Мокеихи, уходит из избы в ночь навсегда.

Хоровой антракт «Трепак»

3-я картина «Конец веры». Магара готовится к вознесению на небо. Виринея его жалеет. Но кончина не удалась, вся толпа во главе с Аксиной издевается над Магарой. Он проклинаяет и власть, и веру, и всех, всех...

2 часть Картина 4-я «Ох и ночь». Пьяная гулянка. Рабочие, строящие железную дорогу («А езда по той дороге то ли будет, то ли нет!»), деревенские парни и девки ночью завели лихие песни пляски. На этом фоне Василий уговаривает Виринею вернуться к нему; она его отталкивает и даже бьет. Флиртует с инженером. Злой от стыда Магара, науськиваемый Василием, убивает инженера.

Симфонический антракт — четверная fuga.

Картина 5-я «Раскол деревни». Дума Вириinei о своей судьбе. Павел предлагает ей переехать от Аксины (где она помогает по хозяйству) к нему. Она знает его, он запал ей в душу. Мокеиха умоляет Виринею в суде защитить Васю, свалив все на Магару. Виринея не хочет подло оболгать Магару. Является Аксиныя, её муж умер в госпитале, она соблюдает обряд оплакивания, голосит.

На улице Павел читает декрет о земле. Зажиточные Федор и Аксиныя возмущены («Грабеж это!»). На экране картины будущего раскулачивания. Виринея — с Павлом. На неё, «блудницу», набрасываются. Явившийся Магара («Тюрьму закрыли, я и ушел») и Павел спасают её. Тройной хор (бедняки, богачи, сектанты) поет три контрастных песни одновременно. Мокеиха, узнав от Магары о смерти Васи, проклинаяет Виринею. Магара орет: «Где правда? Кому верить?».

Симфонический антракт — революционный марш, а на экране картины братоубийственной гражданской войны.

Картина 6-я «Гибель Виринеи». Виринея счастлива с Павлом. Аксинья выходит за Федота, она явилась к Виринее просить вернуть им добро. Павел опечален засухой, недородом, нуждой крестьян. Не экране «тройка» 30-х годов расстреливает Бухарина и всех, кто жалеет крестьян, в том числе и Павла... Аксинья, не добившись цели, угрожает Виринее и Павлу. Магара сообщает о бунте мужиков, уходит с Павлом. Федот, Аксинья, Мокеиха и мужики врываются, допрашивают Виринею: «Куда Пашка уехал?». Она не выдает Павла. Её убивают. Аксинья голосит: «Вирку убили».

Финал — русский реквием — отпевание Виринеи, певучей души русской деревни...»

Композитор ввел новый краткий пролог: звучит пророческое стихотворение Лермонтова «Настанет год, России черный год, когда царей корона упадет. Забудет чернь к ним прежнюю любовь и пища многих будет смерть и кровь». Это звучит перед лирической вступительной песней Виринеи с женским хором.

Если достоинства первой версии «Виринеи» критикам виделись в новаторском решении темы народ в революции, то вторая редакция акцентирует иное, что всегда было в этой опере, но в те годы не выводилось на первый план — *сильный, противоречивый характер героини на изломе её личной драмы и предвиденье трагической гибели русской деревни, ее крестьянства*. Драматическая противоречивость и судьба сильного женского характера будет воплощаться композитором многократно, в том числе в его последующих оперных композициях, таких, как «Мария Стюарт» или «Антигона». «Виринея» же в новом авторском варианте ждет своих сегодняшних воплощений.

В год 85-летнего юбилея Слонимскому в Петербурге был задан вопрос: какое из своих сочинений — знаковых именно для него — он желал бы услышать, прежде всего? Ответ прозвучал мгновенно: «Голос из хора».

Весьма показателен факт выделения композитором среди множества своих произведений нескольких для него самых важных. Слонимский неизменно говорит о двух партитурах — кантате «Голос из хора» (по Блоку) и Реквиеме. За жизнь в концертах и за издание первой партитуры композитору пришлось побороться. Композитор рассказывает: «Голос» не укладывался в монополию диатоники свиридовского плана, сочинение родилось как полистилистическая компо-

зация, о чем говорил Шнитке на Музыкальном конгрессе 1971 года, приводя именно «Голос» как пример полистилистического композиторского подхода. Однако при своем рождении «Голос» был принят в штыки и газета «Советская культура» дала разносную статью, где говорилось, в частности, что удивляет подход к стихам Блока — композитор якобы относится к ним как к «строительному материалу». Например, в Эпiloге слово «жизнь» повторено более сотни раз, но именно жизни то и нет, потому, что ее нет в самой музыке». Далее говорилось, что «автор не совладал с избранной темой, чересчур увлекшись эффектными приемами и комбинациями. К сожалению, оттенок погони за модой наложил свой отпечаток на произведение Слонимского. Сейчас легко прослыть «новатором» или интеллектуалом»¹.

Объяснялось все просто. Не нравилось критикам, что кантата не рисует светлое будущее (жанр в это время как раз специализировался на разного рода славлениях), а звучит упреком советской эпохе своим пессимизмом.

Последовал очередной разгром с последствиями. Вспоминая эти годы через полстолетия, композитор говорит: «были, конечно, проблемы. Но я очень упрямый человек, довольно твердый в отношении морали. Я добился, что эта кантата живет, даже издана, выпущена в записи. Хотя мне много раз говорили: вот откажитесь от неё, мы вам то дадим, это сделаем. Но нет, мне важнее музыка». Возникла вторая редакция², в связи с которой газета «Ленинградская правда» писала 21 января 1977 года «музыка кантаты «Голос из хора» подчеркивает высокую гражданственность стихов Блока. Новая редакция этого произведения создавалась в содружестве с хором Академической капеллы имени М.И. Глинки и ее руководителем В. Чернушенко». Разумеется, указание на высокую гражданственность — дань времени. Без такой ремарки сочинение опять бы не выпустили.

Вторая редакция не коснулась изначальной концепции кантаты: потребовалось лишь небольшое купирование. Показательно другое:

¹ Воронцов Н. «Голос из хора». Советская культура. 1967. 1 апреля. К счастью, большинство авторитетных критиков не поддержало автора статьи. Напротив, многие в Союзе композиторов подписали протестное письмо. М. Тараканов опубликовал в ведущем органе, журнале «Советская музыка» (1967. №10) глубокий анализ новаторских свойств «Голоса».

² Сокращены повторы слов в № 1, 2, в Эпiloге тема весны получает свое развитие и на расстоянии, в финальной зоне.

перед премьерой композитор под давлением цензуры вынужден был изменить название «XX век» на «Огненные дали». В современном издании он вернул его.

Авторский комментарий важен всегда, особенно сегодняшнее слово композитора по поводу ранних, несправедливо раскритикованных произведений. Приведем следующие замечания Слонимского, которые, думается, смогут послужить интересной авторской режиссурой при современном исполнении. Они записаны во время лекции композитора об этом сочинении в сентябре 2016 года в Зале им. Мясковского Московской консерватории. «1-я часть «Заключение огнем и мраком» — лирическая песня меццо-сопрано с женским хором «О, весна, без конца и без края» (без медной группы в оркестре) ¹.

2-я часть «Мне пришлось переименовать ее в «Огненные дали», иначе бы тогда не напечатали. Вот вам давление цензуры. Сейчас я снова вернул название «XX век». Мужской номер, мини серия из четырех нот, которая inferнальна, повторяется в духе контекста. Она повторяется и развивается оркестром с преобладанием медной группы.

3-я часть — «это центр, Кредо. «Песня Гаэтано» это чисто *a`cappell`*ная фактура. Записана без единого ключевого знака. Но это не до мажор, а скорее ближе к локрийскому ладу. Словом, белоклавишный мотет, ведь мир прекрасен! Песнь Гаэтано написана на текст из драмы Блока «Роза и крест». Поэт, как известно, очень любил Вагнера. Гаэтано написан немного в духе песен «Летучего голландца».

4-я — оркестровая токката. Очень авангардная, где звучание темы первой части преобразуется в совершенно иной образ — зловещую силу.

5-я — снова песня («Как часто плачем — вы и я») меццо сопрано с хором и короткий Эпилог»².

Подчеркнем важное — в «Голосе» Слонимский обрел много нового. В том числе *свой излюбленный состав камерного оркестра со-*

¹ В стихотворении 1907 года «О, весна, без конца и без края...» тема любви выразилась в открытости миру, в готовности принять его таким, как он есть. Здесь лирический герой Блока пребывает в гармонии с жизнью. Секрет стихотворения — в противостоянии личности и мира, характерного для романтиков. Минувя романтический индивидуализм, Блок, однако, стремился к гармонии и соборности. В эстетической концепции поэта, отражающей принципы символизма, он заявляет, что стихи — это молитвы, а поэт — это апостол, слагающий их в «божественном экстазе». «Вдохновение поэта — сродни вере», — писал Блок в Дневнике.

² Долинская Е.Б. Взмаламученное страстями человеческое море». О «Вирине» С. Слонимского // Музыкант-Классик. 2016. № 3-4. С. 6.

листов. Не струнный, а смешанный, театрализованный (струнный, духовой и медный) — *все по одному инструменту, плюс Арфа, Челеста, Орган, Гитара и исключительно расширенная группа ударных*. В следующем сочинении, «Концерте-буфф» Слонимский уже применил этот состав оркестра со множеством концертирующих инструментов-персонажей. Об их смысловой нагрузке в операх, например, в «Мастере и Маргарите», в «Гамлете» он скажет: «Сольный инструмент — это как тень певца, которая раскрывает подтекст его мыслей. Певец говорит одно, а уже совсем всю правду говорит инструмент. Кроме того это немножко как античный хор, т.е. комментирует оркестр-комментатор»¹.

«Голос» на пути композитора стал не только примером многоаспектного прочтения поэтических текстов Блока, но и убедительным шагом к их визуализации, и даже театрализации. Словом, имел место художественный синкретизм, о котором так ёмко сказал А. Блок: «Россия — молодая страна и культура её синтетическая. Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, музыканте. Также в России живопись, музыка, проза, поэзия, философия, религия, даже политика неотлучимы от них и от друг друга. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»².

Первейшим условием творчества Слонимский всегда считал свободу. Так он поступал в юности, так ощущает себя на протяжении всего пути композитора. Потому и убеждённо говорит: «Писал я всегда то, что хочу, и так, как хочу. Не вижу причин «изменять этому естественному праву»³.

¹ Слонимский С. М. Парадоксы в современной музыке и в современной жизни. Несколько интервью. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2017. С. 14.

² Блок А. А. «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // сб. «Современная литература». — Л., 1925. С. 39

³ Сергей Слонимский. Фестиваль музыки / Сост. Р. Н. Слонимская. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2002. С. 43.

Сведения об авторах

Алесенкова Виктория Николаевна (Саратов) – доктор искусствоведения, доцент Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, старший научный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований.

Барабаш Оксана Сергеевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовской государственной консерватории.

Валитова Марина Галиевна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент Российской государственной специализированной академии искусств.

Варламов Дмитрий Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения и доктор педагогических наук, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Воеводина Лариса Петровна (ЛНР) – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Матусовского.

Волкова Полина Станиславовна (Краснодар/Петербург) – доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор 6 кафедры русского языка Краснодарского высшего военного училища имени С.М.Штеменко, профессор кафедры социологии и культурологии Российского педагогического университета имени А.И.Герцена (Петербург).

Ганзбург Григорий Израилевич (Харьков, Украина) – кандидат искусствоведения, директор Института музыкознания.

Гершбейн Татьяна Шмуэлевна (Израиль) – доктор философии, музыковед, психолог, музыкотерапевт Медицинского гериатрического центра.

Груцынова Анна Петровна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, профессор кафедры хореографии балетмейстерского факультета Российского института театрального искусства (ГИТИС), сотрудник Научно-исследовательского института российской музыки при Университете города Линьи (Шаньдун, Китай).

Decker-Voigt Hans-Helmut (Deutschland)

Декер-Фойгт Ганс-Гельмут (Германия) – доктор терапии творческим самовыражением, профессор, соучредитель Института музыкальной терапии Высшей школы музыки и театра Гамбурга (Германия) и его директор (1990–2010), Президент Академии постдипломного обучения музыкальной терапии Фонда Герберта фон Караяна в Кёльне, основатель и учредитель журнала «Музыка и здоровый образ жизни», писатель (книги переведены на 16 языков), Почётный профессор и Почётный доктор университетов Европы, Китая и России.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

Долинская Елена Борисовна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, лауреат Премии Правительства Российской Федерации в области культуры и Премии Москвы в области литературы и искусства.

Лабинцева Лариса Павловна (ЛНР) – кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой культурологии и музыкознания Луганского государственного педагогического университета.

Оберэгельсбахер Доротея (Австрия) – доктор, магистр, преподает музыкальную терапию в Университете музыки и изобразительного искусства г.Вены и психотерапию в Частном Университете Зигмунда Фрейда г.Вены, музыкальный терапевт и психотерапевт частной практики.

Тиммерманн Тониус (Германия) – профессор, доктор наук, руководил обучением музыкальной терапии в Freies Musikzentrum г.Мюнхена и магистерской ступени обучения музыкальной терапии в Университете г.Аугсбурга. Имеет многочисленные публикации. Частная практика в Мюнхене и Вессобрунне.

Содержание

В.Н.Алесенкова	
Диалектика постдраматического театра: опыт когнитивного театроведения	3
О.С.Барабаш	
Воплощение поэзии Ф.И. Тютчева в сочинениях для хора a cappella: взаимодействие поэтического и музыкального текстов.....	46
Д.И.Варламов	
Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании.....	66
Л.П.Воеводина, Л.П.Лабинцева	
Педагогические технологии и методы в области музыкального образования	82
П.С.Волкова (редактор-составитель)	
Искусство как социокультурный проект. 艺术以社会文化 项目的身份..	92
Г.И.Ганзбург	
О музыке Рахманинова	133
Т.Ш.Гершбейн	
Композитор и его творчество в свете аналитической психологии (на примере симфонизма А. Брукнера	148
А.П.Груцынова	
Мимодрама «Дочь Гудулы» (музыкальный портрет на фоне начала XX века)	169
Декер-Фойгт Г.-Г., Оберэгельсбахер Д., Тиммерманн Т.	
Учебник по музыкальной терапии.....	188

А.И.Демченко	
Смысловые концепты всемирного художественного наследия	201
А.И.Демченко	
Два «солнца» мировой литературы	217
А.И.Демченко	
Художественная культура Саратовского края	253
Е.Б.Долинская, М.Г.Валитова (редакторы-составители)	
Николай Метнер. Незабываемые мотивы. К 140-летию композитора	296
Е.Б.Долинская	
Музыкальная галактика Сергея Слонимского	307
Сведения об авторах.....	335

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 32

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

16 ноября 2021 года

Редактор: С.Шлыкова

Компьютерная верстка: С.Шлыковой

Подписано к печати 21.01.2022 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 21,2. Уч.-изд. л. 15,2. Тираж 100. Заказ 10.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1